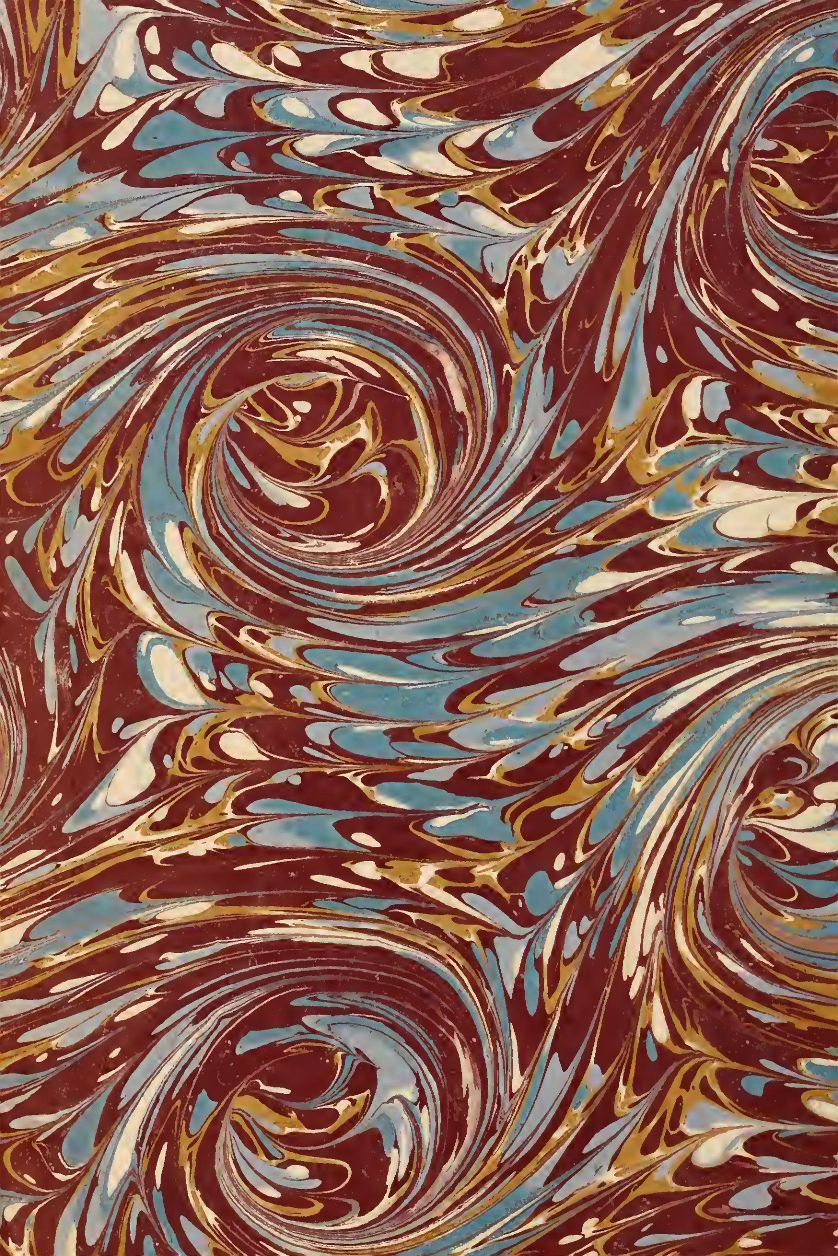

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01657658 9





LOUIS COURAJOD

LEÇONS

PROFESSÉES A L'ÉCOLE DU LOUVRE

(1887-1896)

Publiées par

MM. Henry LEMONNIER et André MICHEL

III

ORIGINES DE L'ART MODERNE

PARIS
ALPHONSE PICARD ET FILS, ÉDITEURS
Libraires des Archives Nationales et de la Société de l'École des Chartes
82, rue Bonaparte, 82

1903

LEÇONS

PROFESSÉES A L'ÉCOLE DU LOUVRE

OUVRAGE COMPLET

Courajod (Louis). — *Leçons professées à l'École du Louvre* (1887-1896), publiées sous la direction de MM. Henry Lemonnier et André Michel : I. Origines de l'art roman et gothique (leçons éditées avec le concours du R. P. de la Croix S. J.). — II. Origines de la Renaissance. — III. Origines de l'art moderne. Paris 1899-1903, 3 vol. in-8 (xi-588 p. fig.), (iv-686), (xxxvi-402) .... 30 fr.

Aucun volume n'est vendu séparément. L'*Introduction* par M. André Michel, et la *Bibliographie* des œuvres de Courajod par M. G. Brière, se trouvent en tête du tome III.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

LOUIS COURAJOD

LEÇONS

PROFESSÉES A L'ÉCOLE DU LOUVRE

(1887-1896)

Publiées par

MM. Henry LEMONNIER et André MICHEL

III

ORIGINES DE L'ART MODERNE

PARIS
ALPHONSE PICARD ET FILS, ÉDITEURS
Libraires des Archives Nationales et de la Société de l'École des Chartes
82, rue Bonaparte, 82

1903

L'ENSEIGNEMENT
DE LOUIS COURAJOD

Nous avons dit, en tête du premier volume des *Leçons*, sous l'impression de quel souvenir, pour obéir à quel mandat et dans quelles conditions, nous avions cru devoir entreprendre la publication qui, après de trop longs délais, arrive aujourd'hui à son terme. Rechercher dans les notes de Courajod tout ce qui pourrait subsister de son enseignement, le rendre à ses auditeurs et à ses élèves, sans jamais nous substituer à lui, dans la saveur et la spontanéité de sa forme originale, tels étaient notre programme et notre mission. Nous avions fait espérer au lecteur qu'il retrouverait ici la ressemblance fidèle et la parole vivante du maître : nous avons confiance que cet espoir n'aura pas été trompé.

Avant de donner le dernier *bon à tirer* de ces *Leçons* qui, par delà les années écoulées, ont si souvent évoqué pour nous l'image de notre ami aux heures orageuses où il les préparait et les portait pour ainsi dire dans la fièvre de son apostolat, il nous reste à résumer l'impression qui nous semble se dégager de la lecture de ces trois volumes, à caractériser la nature et l'esprit de cet enseignement.

Courajod avait exactement quarante-six ans, quand il devint tout à coup professeur[1]... Nous avons dit ailleurs[2] — et l'excellente bibliographie due aux soins d'un de ses meilleurs élèves, M. Gaston Brière, suffirait à rappeler — comment il

1. Sa première leçon est du 2 février 1887. Il était né à Paris le 22 février 1841.

2. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1er septembre 1896.

s'était, sans la prévoir, préparé à cette tâche. Aux Archives nationales, où l'avait amené la documentation d'un procès que les riverains du Surmelin se disposaient à soutenir contre la ville de Paris — à l'École des chartes, où il était admis en 1864 et d'où il sortait en 1867, à la tête de sa promotion — à l'École des hautes études enfin, il s'était initié aux méthodes de l'érudition et de la critique historique ; au Cabinet des estampes, où il entrait comme employé, après avoir brillamment soutenu sa thèse d'archiviste paléographe sur les *Villes neuves en France du XIe au XIVe siècle*, il prenait le goût de l'histoire de l'art, à laquelle il allait désormais se consacrer tout entier. Le 1er mars 1874, son plus cher désir était réalisé ; il était nommé, au Musée du Louvre, attaché à la conservation de la sculpture et des objets d'art du moyen âge et de la Renaissance ; il fut promu conservateur-adjoint, le 1er mars 1879.

Dès son entrée au Musée, il s'était mis à l'œuvre et avait pris en main avec une ardeur passionnée, les intérêts du département à la direction duquel il se trouvait associé. Recherche de l'état civil des monuments que les révolutions et les cahots de l'histoire avaient poussés comme des épaves dans les salles du Louvre ; révision des attributions traditionnelles ; accroissement et enrichissement des collections, on sait de quel cœur et avec quelle efficacité il se voua à ces tâches diverses — et comment, dans les articles et mémoires publiés au cours de ces années d'activité féconde, il fit preuve, en même temps que de l'érudition la plus solidement armée et de la méthode critique la plus scrupuleuse, d'un goût de plus en plus marqué pour les idées générales. Il avait déjà, dans sa préface de l'*École royale des élèves protégés* (1874), essayé une sorte de synthèse, sinon de l'histoire de l'art français, du moins de l'organisation et de l'influence de l'enseignement aux grands moments de son évolution à travers les siècles. Il devait, vingt ans plus tard, s'accuser publiquement, comme d'un péché, de quelques-unes des affirmations doctrinales qu'il avait alors hasardées !

Quand M. de Ronchaud, quelque temps après la fondation de l'école du Louvre, lui offrit, lui imposa presque l'enseignement de l'histoire de la sculpture du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes, ses idées s'étaient profondément modifiées. Il était entré en contact plus direct avec l'art du moyen âge, et, principalement pour la période intermédiaire entre le moyen âge proprement dit et la Renaissance, il avait été amené, — par la mission qu'il s'était assignée de reconstituer au Louvre, dans la mesure du possible, le musée des monuments français — à étudier de plus près, d'abord les monuments funéraires, puis la sculpture monumentale des XIVe et XVe siècles. Il avait entrevu qu'entre « l'idéalisme » du XIIIe siècle et celui du XVIe, l'art français et l'art européen avaient passé par un état trop imparfaitement connu. A l'influence « antique » et « italienne » considérée par quelques historiens comme l'élément essentiel et même unique de la Renaissance, il voulut opposer l'autre élément antérieur et plus actif, « le réalisme septentrional. »

C'est par là qu'il inaugura son enseignement. ...Dès qu'il eut accepté cette charge nouvelle, il s'y jeta comme dans tout ce qu'il faisait, à corps perdu. Son parti fut bientôt pris sur la méthode. Les « documents », en matière d'histoire d'art, devaient être avant tout les monuments eux-mêmes et, sur une feuille volante retrouvée dans un des dossiers de ses premières leçons, il esquissait ainsi son programme et sa règle :

« D'abord, ne pas m'attarder à de longues recherches d'archives, à de minutieuses enquêtes sur les noms, les adresses, les domiciles divers des artistes. *Examiner les œuvres*, étudier les tendances, les caractères des diverses écoles, en dehors et à côté de la biographie littéraire des auteurs. Professer le cours en présence des œuvres, *d'après nature*. Classer et expliquer les monuments ; comment ils se confirment les uns les autres ou comment ils se contredisent. Analyser leur expression. Recréer les milieux d'où sont sorties les œuvres... Que m'importent les anecdotes ?... »

Ce dédain apparent pour les pièces d'archives n'était pas, chez cet archiviste paléographe qui avait fait ses preuves, une façon commode de se dispenser de les consulter. Il avait tiré lui-même des archives assez de documents inédits pour avoir le droit de parler de la sorte. Mais il pensait qu'on n'a pas fait l'histoire de l'art quand on a aligné bout à bout des extraits de compte et des minutes notariées; doué comme il était d'une vive sensibilité, il avait compris, il avait senti au contact de l'œuvre d'art, qu'elle est l'objet supérieur, le « document » toujours vivant de la critique et de l'histoire, que, par les moindres détails de la facture, une intention, un esprit, une âme, peuvent se révéler et que tout le reste, — pièces d'archives, inventaires, textes, — n'est que l'accessoire, indispensable mais subordonné, pour aider à la recherche de la vérité, permettre de restituer le milieu où naquirent les œuvres et s'alimentèrent les inspirations des artistes.

Que de fois, tandis qu'il analysait un monument et se laissait entraîner, à pied d'œuvre, à ses commentaires improvisés si riches en trouvailles pittoresques, sillonnées de traits de lumière, ses auditeurs ont eu la vision d'un nouveau Michelet! Quoiqu'il advienne de sa doctrine, il a bien fait de proclamer que les savants ne font pas les peuples ni les artistes — mais que les peuples seuls font les arts nationaux, vivants et féconds.

Il s'était donc proposé de rechercher quels éléments populaires et si l'on peut dire instinctifs d'une part, savants et pédagogiques de l'autre, contribuèrent à la formation et entrèrent dans la composition de l'art français, — quelles furent, aux différents moments de son histoire, leur action respective et leur efficacité inégale — et rencontrant d'abord à l'entrée de ses études, la théorie romaniste et latine, il voulut en vérifier la légitimité et les effets.

On connaît ses conclusions : Prétendre que notre art du moyen âge a pour unique forme l'art romain « *sans admission*

d'autres causes générales » c'est ne voir qu'un des côtés d'une question infiniment complexe, c'est substituer à l'observation de la réalité vivante, une conception mécanique et abstraite. La révolution matérielle et morale introduite dans le monde par le triomphe du christianisme et l'invasion des barbares, qui, s'ils n'apportaient pas un art savant et codifié, avaient du moins un tempérament et des instincts dont les bijoux enfouis dans leurs tombeaux nous ont livré le secret, le contact de ces barbares avec l'art byzantin, en qui se continuait plus vivante la tradition antique retrempée aux sources du vieil Orient, sont des causes assez importantes pour n'en pas négliger l'étude. Comment expliquez-vous, disait-il aux partisans exclusifs de la théorie latine, qu'une architecture d'où toute notion des ordres a disparu, « où les arcs se brisent ou s'outrepassent suivant des formules étrangères à l'art romain et familières à d'autres arts que l'on peut désigner, où les archivoltes s'enrichissent des dessins les plus antipathiques à l'esthétique romaine, où la prédominance de la ligne verticale tend à s'affirmer de plus en plus sur l'horizontale » soit tout naturellement sortie de l'architecture romaine ? Il acceptait tout ce que Viollet-le-Duc et Quicherat avaient enseigné sur l'action du principe de la voûte ; mais il pensait que tout n'avait pas été dit sur la filiation des étais qui soutiennent ces voûtes et surtout sur les sources de l'ornementation qui s'y épanouit... Il partit, à travers les provinces, à la recherche des sources ; il refit la grammaire ornementale des hautes époques du moyen âge et des races qui vinrent s'y amalgamer dans le creuset de l'histoire ; il essaya de descendre jusque dans les régions mystérieuses où se forme la conscience des peuples et où s'élabore la genèse des formes d'art qui serviront à la manifester.

Il faut, si l'on veut juger équitablement son effort, sa doctrine et son œuvre, tenir compte de ce que les astronomes appellent « l'équation personnelle ». Il a pu, passionné et vibrant comme il était, dramatiser rétrospectivement ses

enquêtes archéologiques, supposer aux acteurs du drame historique, que son imagination et son cœur évoquaient, des intentions, des parti-pris, des arrière-pensées ou des haines qu'ils n'ont pas toujours eus, exagérer tour à tour et quelquefois contradictoirement, les conflits ou les réactions des éléments dont la rencontre et la lutte étaient à ses yeux l'intérêt vital et poignant de l'histoire de l'art. Elle ne se résolvait pas, pour lui, en échanges pacifiques, en ingénieuses *combinazioni*; il n'y voyait que vainqueurs et vaincus, oppresseurs et victimes, et comme, depuis l'invasion ultramontaine, certains instincts profonds de l'âme française, le meilleur du patrimoine artistique de la patrie lui paraissaient opprimés, reniés et bafoués, il avait moins pensé à expliquer qu'à venger cette défaite; sa piété filiale et sa combativité s'étaient unies pour démasquer, flétrir et chasser, s'il l'avait pu, l'usurpateur insolent... A ceux qui l'ont connu et aimé, ces excès mêmes, s'il y eut excès, sont comme un trait de ressemblance qui rendent plus vivantes et plus personnelles ses leçons, sans en compromettre le fond solide et durable.

Il avait donc, entre tous ceux qu'il rendait responsables de la *latinisation* de l'art français, chargé spécialement de sa haine la pédagogie, et dans une page qui contient l'expression la plus éloquente et la plus émue qu'il ait jamais trouvée peut-être de sa doctrine et de sa pensée, il avait résumé tous ses griefs contre cette marâtre.

« Depuis trois siècles et demi, la pédagogie classique persécute en nous les plus légitimes instincts de notre race. Depuis trois siècles, elle nous apprend à rougir de nos origines, à renier nos ancêtres, à oublier notre patrie, à mentir à notre généalogie, à notre nature, à notre ciel, à notre foi...

« Qui donc a inspiré à l'âme tendre et contemplative d'un Fénelon, le dédain et les insultes qu'il a jetés à la face de l'art gothique? Qui donc a fermé à cet art les sympathies toutes naturelles du mysticisme profond et sentimental de tant de cœurs français du

XVIIe siècle ? Qui donc l'a rendu odieux même à l'indépendance intellectuelle du gallicanisme et du jansénisme? qui donc a armé contre lui l'indifférence hautaine d'un Voltaire ou d'un Montesquieu, l'ironie d'un Président de Brosses, la malveillance des encyclopédistes et du XVIIIe siècle tout entier, la haine des gens de lettre et de ceux qui s'intitulaient les gens de goût? Toujours la pédagogie! C'est elle qui, sous l'ancien régime, par l'exclusif enseignement classique des Universités et des Jésuites, a fini par inspirer à l'Église elle-même, non seulement l'indifférence pour la grande œuvre esthétique et pittoresque qu'elle avait apportée au monde mais encore le mépris et le reniement de cette esthétique. C'est elle qui a fait des collèges de chanoines et des chapitres de religieux, des évêques et des abbés, les pires ennemis de l'architecture et de la sculpture française. C'est elle qui a favorisé le vandalisme comme une œuvre pie et fait accepter par l'Europe chrétienne l'orthodoxie de l'art païen ressuscité! *Il risorgimento.*

« Dans l'ordre politique, elle a produit chez nous un phénomène bien plus extraordinaire encore. Lorsque la société française du XVIIIe siècle voulut se renouveler, cette société n'évoqua pas le souvenir des premiers martyrs de nos libertés communales, des fondateurs des libertés politiques, des citoyens, des bourgeois qui avaient scellé de leur sang les premières revendications. Elle ne songea pas à reprendre et à continuer leur œuvre. Le souvenir en était disparu sous la lourde alluvion des factices traditions classiques. On connaissait à merveille l'histoire des Gracques, de Catilina, les péripéties de toutes les crises sociales de Rome; on ignorait l'histoire de l'affranchissement de nos communes. La révolution française se réclama directement des Romains et proclama la liberté d'une façon abstraite, comme elle aurait concédé un privilège, en invoquant le nom des inventeurs et des codificateurs de l'esclavage. Elle n'ouvrit l'ère des révolutions sociales que pour la fermer aussitôt, conformément aux principes de la société antique. Elle institua le règne absolu et universel du droit romain sur une civilisation sortie du droit coutumier; elle appliqua la loi payenne à une société qui précisément s'était faite chrétienne pour échapper à cette loi.

« Dans les choses de l'art, ce fut le même résultat. La révolution de David, — révolution toute d'orgueil et bien inutile, comme l'a

montré le marquis de Laborde dans sa belle introduction à l'histoire du dépôt des archives — la révolution de David se fit non pas au nom de la liberté et des principes nationaux de notre art qui avait besoin d'évoluer, de se développer dans leur sens historique, la révolution de David se fit au nom d'un principe absolu, au nom de l'autorité doctrinale de l'art antique, c'est-à-dire au nom exclusif d'un seul d'entre tous les éléments dont l'art moderne était composé depuis le XVe siècle. On appela cela un affranchissement et une renaissance. En réalité, l'art s'asservit lui-même pour quarante ans. Il se livra pieds et poings liés au dogme de l'antiquité classique et à la bande des caudataires de Louis David, enrégimentés par l'Institut de 1825.

« Même spectacle de nos jours. Elle était parfaitement constante avec elle-même, cette pédagogie quand elle sifflait en France, il y a cinquante ans, la musique de Beethoven, quand elle proscrivait absolument celle de Berlioz et de Richard Wagner, quand elle conspuait Viollet-le-Duc... »

Ce n'était pas la première fois sans doute que cette protestation se faisait entendre dans l'histoire de l'art français ; mais jamais elle n'avait été si éloquente. Il nous a semblé que nous devions la détacher et la placer en tête de l'œuvre de Courajod comme sa profession de foi, le résumé de tout ce qu'il a aimé et pour quoi il a combattu.

Tout lecteur attentif reconnaîtra d'ailleurs que Courajod lui-même, à l'occasion, apportait à sa thèse les atténuations nécessaires. Rien n'est plus loin de moi — et ne serait plus indigne de lui — que de vouloir amender sa pensée et l'amener ici à je ne sais quelle capitulation que son amitié et ma conscience me reprocheraient également. Mais ce n'est pas le Courajod de 1867 ou celui de 1874 que j'invoque, c'est le Courajod de 1890 qui, comparant l'art franco-flamand à l'art italien du XVe siècle, écrivait : « L'individualisme à outrance dont l'art gothique transformé fit profession en ses dernières années, n'eut pas chez nous un contrepoids suffisant dans l'imitation antique ». Quand, au sortir de ses combats isolés, au retour de ses charges héroïques contre tel ou tel point déterminé de la ligne ennemie, il

embrassait d'un coup d'œil d'ensemble le champ de bataille historique, il ramenait à peu près ses « positions » à la thèse suivante : Dans l'art français, et, d'une manière plus générale, dans l'art moderne, l'imitation de l'art antique, tel que l'Italie le fit connaître au monde, n'a jamais rien créé. Il a pu avoir et il a eu, comme modérateur et conseiller, un rôle utile; mais toutes les fois qu'il a dominé et qu'au nom de son esthétique, plus ou moins bien comprise, on a prétendu constituer une pédagogie, on n'a fait que tarir dans le cœur des artistes les sources de l'invention et substituer, à l'interprétation directe et émue de la nature, une calligraphie monotone, prétentieuse et stérile. Ramenée à cette forme, cette doctrine ne saurait être contestée : mais il faudrait l'accepter avec toutes ses conséquences.

Après avoir montré que, dans la formation de l'art français, l'élément « romain » n'était intervenu que comme un facteur mêlé à beaucoup d'autres, que, dans l'œuvre utile de la Renaissance, la part du réalisme avait été plus efficace que celle de « l'idéalisme » ou, plus exactement, du formalisme inspiré de l'antique, que le triomphe de l'ultra-montanisme n'avait été que la décadence de l'art national, Courajod voulut montrer l'œuvre propre du classicisme, constitué en puissance d'état sous l'autorité des Académies et avec la protection officielle. Les effets de l'« occupation » romaine dans l'art moderne : tel fut le dernier sujet de son enseignement. Ce fut, on le sait assez et on le verra en lisant ce troisième volume, une guerre sainte contre l'académisme, conduite avec une bravoure furieuse qui, plus d'une fois étonna, scandalisa même quelques-uns de ses auditeurs et dont, — je puis le dire ici après l'avoir si souvent dit à Courajod lui-même — la forme ne fut pas toujours un modèle parfait de prudence, de mesure et d'équité! Certes, pour le fond, il avait cent fois raison, et le vénérable comte Delaborde lui-même me le disait au lendemain de la mort de notre ami... Mais dans l'ardeur de la

bataille, la combativité native de Courajod s'exaspérait jusqu'au paroxysme et il lui arriva de tomber dans une erreur semblable à celle qu'il reprochait à ses contradicteurs. D'une part, il ne voulut voir partout que l'œuvre et les méfaits de l'académisme ; — de l'autre, il méconnut trop souvent ce qui, sous des formes conventionnelles et jusque sous le déguisement romain, pouvait subsister encore du vieux fonds national et français... Malgré tout, là encore, il fit œuvre utile et originale. Il semblait que cette vieille matière académique, si souvent brassée et retournée, fût épuisée ; Courajod, qui ne se contentait jamais de ce que ses prédécesseurs avaient dit ou fait avant lui, la renouvela sur bien des points. Sur l'histoire des idées et des formules classiques et des moyens de transmission de ces idées et de ces formules, il a apporté ici, comme partout où il est entré, des contributions et des vues, dont on ne pourra se passer de faire état après lui.

Il voulait, avant de revenir au moyen âge, conduire son enquête à travers les écoles et les académies provinciales, rechercher tout ce qu'il pouvait rester en France d'art local... la mort l'a brutalement interrompu. Dans la dernière année de son enseignement et de sa vie, il se plaignait souvent d'une insurmontable lassitude — et plus d'une fois, il entretint de sa fin prochaine ses auditeurs et ses amis. Mais personne ne voulait y croire et c'est en plaisantant que nous accueillions ses sombres prophéties. Pourtant il était déjà frappé au cœur. La mort de sa mère avait été pour lui un coup terrible. Tous ceux qui l'approchaient et qui l'aimaient le plus avaient été attristés de remarquer combien, après ce malheur, son caractère était devenu tout à coup plus irritable. Son cœur, de tout temps si prompt à se torturer, était comme à vif... Sa correspondance en témoigne avec une poignante éloquence, et quelques fragments de ses dernières lettres permettent de pénétrer jusqu'au fond son douloureux secret. Quoique j'aie eu l'occasion de les citer ailleurs, je veux les reproduire encore ici pour faire

entrevoir ce qu'était cet homme à ceux qui ne l'ont pas connu — et quels trésors de tendresse se cachaient sous son apparente brusquerie.

« 19 janvier 1896.

« ...La mort de ma mère m'a jeté, depuis le 12 octobre 1895, dans un désarroi moral et intellectuel impossible à décrire. A vous, madame, je n'ai pas osé mentir ni écrire une lettre banale comme j'ai été obligé d'en envoyer beaucoup trop. Il m'aurait répugné de ne pas tout dire à qui avait si gracieusement prêté l'oreille aux confidences de mes chagrins anticipés et de mon calvaire d'avance entrevu. Mais, d'autre part, être sincère, dire la vérité, crier au secours, tendre ma pauvre blessure saignante vers le pansement désiré, montrer le vide énorme qui s'était fait dans mon cœur, demander à des cœurs amis de m'aider à combler ce vide dont je souffre et dont je meurs... je n'ai pas voulu le faire par discrétion. Je pense à mes amis tendrement, mais je les fuis. J'ai peur de moi pour eux. Je me suis caché comme je voudrais pouvoir me cacher encore...

« Je me décide à vous écrire parce que je me sens malade. Mon malaise physique, mais de source morale, peut empirer et, pendant que je suis encore debout, je désire que les motifs de mon silence vous soient parfaitement expliqués... Mon cœur est bien gros depuis que Dieu m'a enlevé la confidente et la collaboratrice qu'il m'avait donnée dans ma sainte mère. Je commence à étrangler de ce mutisme obstiné auquel je me condamne dans mon farouche isolement.

« Cette, 10 avril 1896.

« Les voyages qui autrefois m'étaient si agréables, parce qu'ils n'étaient qu'une envolée momentanée hors du nid dont la tiédeur m'attendait au retour, ne sont plus que la continuation d'une vie sans foyer avec la menace, au bout, d'une rentrée sans accueil...

« Comme il est admirable, n'est-ce pas ? ce cirque des Alpes qui entoure Vérone! Quelle grandeur et quelle majesté dans le lac de Garde! Comme cela est bon et rassérénant à regarder, surtout quand on sent près de soi des mains frémissantes de la même émotion...

Goûtez, savourez ce paysage incomparable que ce cuistre de Winckelmann n'a pas su comprendre. Un de mes plus grands griefs contre lui et sa bande de sectateurs, c'est la méconnaissance des grâces du Tyrol et de l'Italie commençante... »

« 23 mai 1896.

« ...Je réfléchis que c'est demain la Pentecôte, que la Pentecôte a un lundi férié, que je vais être deux jours sans l'obligation de quitter la maison vide, deux jours en face de murs sans échos, deux jours en face d'une chaise inoccupée; je fuis lâchement devant cette menace de solitude et je cours au chemin de fer avant le départ du dernier train de grande ligne. Que les grands bois là-bas doivent être apaisants! Je vais leur demander du calme et quelques heures de somnolence et de bercement. »

Un mois après il était mort, et pour la première fois il goûtait le repos!

Il a été foudroyé avant d'avoir pu donner dans une œuvre complète la mesure de son labeur immense et de ses géniales facultés. Mais il laisse après lui des semences fécondes.

Pendant dix ans il a ouvert beaucoup d'esprits à l'intelligence et à l'amour de l'art français. Il a répandu ou suscité des idées qui, en France, en Italie, en Allemagne, ont fait et feront leur chemin. M. l'abbé Thédenat le disait éloquemment sur sa tombe : « Beaucoup de livres paraîtront (plusieurs ont déjà paru) qui ne seront pas signés de son nom, mais qui porteront la marque de ses idées. »

Il n'a pas obtenu les récompenses qui ont été le couronnement de beaucoup de carrières moins belles et moins remplies que la sienne... ; il faut en accuser peut-être les vivacités de son humeur batailleuse ; du moins ne pourra-t-on pas dire, si les candidatures académiques ont trop souvent dans notre monde scientifique, artistique et littéraire, contribué à l'abaissement des caractères, que Courajod en fut jamais pour sa part responsable. « Trop sensible peut-être aux froissements inévi-

tables dans les batailles de la vie », il s'est débattu au milieu de difficultés, que son imagination grandissait démesurément, avec une maladresse héroïque. Comme l'écrivait M. Bode au lendemain de sa mort, il avait « une âme d'enfant dans le plus beau sens du mot, une belle âme à la fois virile et candide ».

Il y eut en lui beaucoup de l'apôtre, rien du diplomate.

Nous avons essayé de sauver de l'oubli tout ce qu'il était possible de recueillir de sa parole. Si incomplet que soit le monument où tant de fragments sont entassés avant d'avoir reçu leur forme définitive, nous croyons pourtant que ces *Leçons*, en même temps qu'elles rendront à ses amis quelque chose de lui-même, feront honneur à sa mémoire et serviront encore les idées pour lesquelles il vécut.

André MICHEL.

BIBLIOGRAPHIE

DES TRAVAUX DE LOUIS COURAJOD

La bibliographie des travaux de Louis Courajod est dressée ici par *ordre chronologique* ; nous avons jugé que ce plan montrerait mieux le développement de sa pensée et de son œuvre. Mais la liste de ses publications archéologiques, que l'on trouvera ci-dessous, ne représente pas toute son activité scientifique et il ne faut pas oublier la part qu'il prit aux travaux de plusieurs sociétés (Union centrale des arts décoratifs, Commission des monuments historiques, Comité des travaux historiques), tout particulièrement à ceux de la Société nationale des Antiquaires de France devant laquelle il fit de nombreuses communications et intervint maintes fois dans les discussions. La table dressée par M. Prou, pour la Société des Antiquaires, donnant l'énumération très complète de toutes ces communications, nous n'avons relevé ici que celles qui furent rédigées ou résumées par Courajod lui-même.

On a mentionné avec soin les réimpressions, particulièrement celles qui furent faites aux tomes II et III de *Lenoir, son Journal et le Musée des Monuments français*. Aussi, chaque fois qu'à la suite d'un article on lira : *Lenoir*, *tel tome*, *telle page*, cela voudra dire que le travail est réimprimé au tome indiqué. On aura ainsi plus de facilité à le retrouver et notre liste bibliographique fournira une sorte de table de ce grand ouvrage, qui en est malheureusement dépourvu.

ABRÉVIATIONS DES PÉRIODIQUES

B. Antiquaires...............	Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France.
Ch. Arts.....................	Chronique des Arts et de la Curiosité.
G. Arch......................	Gazette Archéologique.
G. B.-A......................	Gazette des Beaux-Arts.
M. Antiquaires...............	Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France.
R. Arch......................	Revue Archéologique.

1. Les villes neuves en France du XIe au XIVe siècle. Étude sur leur origine, leur histoire, leur mode de formation, leur organisation municipale et leurs privilèges. École impériale des Chartes. Positions des thèses soutenues par les élèves de la promotion 1865-1866. Paris, 1866, p. 3-7.

[Le manuscrit de cette thèse a figuré sous le n° 1220 à la vente de la Bibliothèque de Courajod, en mai 1898.]

2. Les sépultures des Plantagenets à Fontevrault. *G. B.-A.*, 1867, t. XXIII, p. 537-558. A part, gr. in-8 de 22 p. Paris, 1867.

[2e édition, publiée en appendice à l'ouvrage de Pierre Clément : Gabrielle de Rochechouart de Mortemart, abbesse de Fontevrault. Paris, 1869.]

3. Recherches sur l'histoire de l'industrie dans la vallée du Surmelin. In-8 de 132 p. Épernay, Noël-Boucart ; Paris, A. Aubry, 1868. (Extrait de l'*Écho Sparnacien*, mars et avril 1868.)

4. Mabillon à l'Académie des Inscriptions. *L'Amateur d'autographes*, 1er et 16 mai 1868 (nos 153 et 154).

[Publication de lettres.]

5. Études iconographiques sur la topographie ecclésiastique de la France aux XVIIe et XVIIIe siècles. Le Monasticon Gallicanum. In-folio de 28 p. Paris, Liepmannssohn et Dufour, Mai 1869.

[Cette étude devait accompagner la réimpression des planches du *Monasticon Gallicanum*, entreprise par les soins de M. Peigné-Delacour, et publiée en 1871 chez Palmé en 2 vol. in-4, ouvrage auquel Courajod avait d'abord collaboré. Cf. Compte-rendu de la séance de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres du 16 février 1872.]

6. Lettres à M. Noël-Boucart sur la restauration de la flèche d'Orbais en juillet et août 1869. *L'Écho Sparnacien*, nos des 11, 14 et 18 août 1869. A part : Documents pour servir à la restauration des monuments historiques dans l'arrondissement d'Épernay (Marne). Lettres à M. Noël-Boucart sur la restauration de la flèche d'Orbais, en juillet et août 1869. In-8 de 20 p. (gr.) Épernay, Imp. Noël-Boucart, 1869

7. Le trésor de la cathédrale d'Auxerre en 1567 et documents sur le trésor de l'abbaye de Saint-Germain au XVIe siècle. *R. Arch.*, 1869, 2e sér., t. XIX, p. 328-340. A part, in-8 de 15 p. Paris, 1869.

8. L'administration des Beaux-Arts au milieu du XVIIIe siècle. La restauration des tableaux du roi. *G. B.-A.*, 1869, 2e pér., t. II, p. 372-376.

9. Compte rendu. Menault. Les villes neuves. (*Revue moderne*, 25 septembre 1868). *B. École des Chartes*, 1869, t. XXX, p. 225-230.

10. Un monument de l'architecture française au Ve siècle. *G. B.-A.*, 1870, 2e pér., t. IV, p. 231-243.

[Étude sur la restitution de la basilique de Saint-Martin de Tours par Jules Quicherat, 1869.]

11. Sur un tableau du Musée de Reims, identification d'un portrait de Henri de Lorraine, marquis de Mouy. [Lettre du 23 mai 1870.] *Journal de la Société d'archéologie et du Comité du Musée lorrain*, octobre 1871 ; et dans *Revue de Champagne et de Brie*, 1876, t. Ier, p. 313-314.

12. Compte rendu. L. Pannier. La noble maison de Saint-Ouen. *B. École des Chartes*, 1872, t. XXXIII, p. 507-509.

13. Compte rendu. A. Longnon. Le livre des vassaux du Comté de Champagne et de Brie. *B. École des Chartes*, 1872, t. XXXIII, p. 509-511.

14. Compte rendu. T. Boutiot. Histoire de la ville de Troyes et de la Champagne méridionale. Tome Ier. *B. École des Chartes*, 1872, t. XXXIII, p. 511-515.

15. Documents sur la vente du cabinet de Pierre Jean Mariette et sur les acquisitions qui y furent faites pour le Roi (1775). Notice et documents]. *Nouvelles Archives de l'art français*, 1872, p. 347-371.

16. L'écriture et l'ornementation des chartes et diplômes au Musée des Archives nationales. (gr.) *G. B.-A.*, 1873, 2e pér., t. VII, p. 110-118, 206-216.

[Étude sur le Musée des Archives nationales par le Mis Léon De Laborde.]

17. Livre-Journal de Lazare Duvaux marchand-bijoutier ordinaire du Roy, 1748-1758, précédé d'une étude sur le goût et sur le commerce des objets d'art au milieu du XVIIIe siècle. 2 vol. in-8. Paris, Imp. Lahure, pour la Société des bibliophiles françois, 1873.

[T. Ier de iiij-428 p. Introduction, p. I à CCXXI. Notes supplémentaires sur les cabinets des curieux de Paris au milieu du XVIIIe siècle, p. CCXXV-CCCXXVIII. Table alphabétique des noms cités dans l'introduction et le journal.

T. II de II-400 p. Texte du livre-journal de Lazare Duvaux. Ouvrage tiré à 360 exemplaires.]

18. Documents sur Guillaume Pons. sculpteur champenois, sur sa famille et sur les mosaïstes Ménard, parents de sa femme. *Nouvelles Archives de l'art français*, 1873, p. 224-226.

19. Lettre de cachet relative à l'exécution du Vœu de Louis XIII à Notre-Dame de Paris (1713). *Nouvelles Archives de l'art français*, 1873, p. 356-359.

20. Documents sur la vente de la collection du marquis de Ménars (1782) ; communiqués par J.-J. Guiffrey et annotés par L. Courajod. *Nouvelles Archives de l'art français*, 1873, p. 388-405.

21. Plainte en escroquerie de Contant contre Martin, marchand de tableaux (1787). [Notice et documents.] *Nouvelles Archives de l'art français*, 1873, p. 408-438.

22. Histoire de l'enseignement des arts du dessin au XVIIIe siècle.

L'École royale des élèves protégés, précédée d'une étude sur le caractère de l'enseignement de l'art français aux différentes époques de son histoire et suivie de documents sur l'École royale gratuite de dessins fondée par Bachelier. (gr.) In-8 de civ-264 p. Paris, J.-B. Dumoulin, 1874.

23. Les estampes attribuées à Bramante aux points de vue iconographique et architectonique [en collaboration avec M. Henry de Geymüller]. (gr.) *G. B.-A.*, 1874, 2e pér., t. X, p. 254-267. A part, [avec additions de notes et d'une eau-forte], gr. in-8 de 24 p. Paris, Rapilly, 1874.

[L'article de Courajod sur les estampes iconographiques est contenu de la p. 1 à 14, celui de M. H. de Geymüller sur les estampes architectoniques de la p. 15 à 24].

24. Les armoiries des comtes de Champagne au XIIIe siècle. (gr.) *M. Antiquaires*, 1873, t. XXXIV, p. 382-402. A part, in-8 de 24 p. Paris, 1874.

25. Exposition rétrospective de Milan en 1874. Art industriel. Lettre adressée au directeur de la *Gazette des Beaux-Arts* en octobre 1874. (gr.) *G. B.-A.*, 1875, 2e pér., t. XI, p. 376-392. A part, gr. in-8 de 19 p. Paris, J.-B. Dumoulin, 1875.

26. Une statue de Louis XV exécutée par J.-B. Lemoyne pour la ville de Rouen. [Petit bronze conservé au Musée du Louvre]. (gr.) *G. B.-A.*, 1875, 2e pér., t. XII, p. 44-55. A part, gr. in-8 de 15 p. Paris, H. Menu, 1875.

27. Un émail de Léonard Limousin exposé dans la Galerie d'Apollon au Musée du Louvre. (gr.) [Portrait du comte de Rhingrave.] *Musée Archéologique*, 1875, t. Ier, p. 63-77. A part, in-8 de 15 p. Paris, Leroux, 1875.

28. L'inscription de l'église de Suizy-le-Franc en Champagne, et le crime de Courcemont, le 9 septembre 1754. In-8 de 16 p. Paris, H. Menu, 1875. [Cet article n'est pas signé.]

29. Inventaire des biens meubles d'Alix de Frolois, abbesse de Jouarre, dressé en 1369. *Nouvelles Archives de l'art français*, 1874-75, p. 156-161.

30. La statue de la duchesse de Bedfort, sculptée en 1450 par Guillaume Vleuten [au Musée du Louvre]. *B. Antiquaires*, 1875, p. 144-146 et 1876, p. 174.

31. L'inventaire des richesses d'art en France. [A propos de la vente de la Vierge du Breuil (Marne)]. (gr.) *Ch. Arts*, 1875, p. 227.

32. Note sur trois tombes de l'église d'Orbais (Marne). *B. Antiquaires*, 1875, p. 153-155.

33. Sur la lecture du mot « Andesima » dans la table de Peutinger. *R. Arch.*, 1876, 2e sér., t. XXXI, p. 66.

34. Le pavage de l'église d'Orbais. (gr. et pl.) *R. Arch.*, 1876, 2e sér., t. XXXI, p. 180-190; t. XXXII, p. 1-17. A part. in-8 de 28 p. Paris, Didier, 1876.

35. Compte rendu. Darcel et Basilewski. Collection Basilewski, catalogue raisonné, précédé d'un essai sur les arts industriels du Ier au XVIe siècle. *R. Arch.*, 1876, 2e sér., t. XXXI, p. 373.

36. Un portrait de Michel Le Tellier au Musée du Louvre. [Bronze par Coysevox.] (gr.) *G. B.-A.*, 1876, 2e pér., t. XIV, p. 320-333. A part, gr. in-8 de 16 p. Paris, H. Menu, 1876. [*Lenoir*, t. III, p. 55-73.]

37. Sculptures de Gérard Van Obstal conservées au Musée du Louvre, [suivi du catalogue des objets appartenant à la nation et qui existent dans la galerie des dessins au Louvre, inventoriés le 24 septembre 1792.] *Cabinet Historique*, 1876, t. XXII, 1re partie, p. 209-216. A part, in-8 de 12 p. Paris, H. Menu, 1876. [*Lenoir*, t. III, p. 96-102.]

38. Sur les inscriptions arabes ou pseudo-arabes sur les objets d'art du Moyen âge. Le retable de Closterneubourg. *B. Antiquaires*, 1876, p. 127-129.

39. Inscription du XIIIe siècle sur l'épée dite de Charlemagne. [Musée du Louvre.] *B. Antiquaires*, 1876, p. 177-178 ; et discussion sur l'ornementation et la date de cette épée, *ibid.*, 1891, p. 164-167.

40. Peintures à fresque de Bernardino Luini, récemment recueillies par le Musée de Brera à Milan. *Ch. Arts*, 1876, p. 243-245.

41. Un bas-relief de Mino da Fiesole au Musée du Louvre. (gr.) *Musée Archéologique*, 1877, t. II, p. 47-69. [Le post-scriptum pub. également dans *Ch. Arts*, 1876, p. 260-262.] A part, gr. in-8 de 20 p. Paris Leroux, 1876 [sans les textes de l'appendice de l'article].

42. Conjectures à propos d'un buste en marbre de Béatrix d'Este au Musée du Louvre [et étude sur les connaissances botaniques de Léonard de Vinci par Charles Ravaisson-Mollien]. (gr.) *G. B.-A.*, 1877, 2e pér., t. XVI, p. 330-354. (Discussion avec Benjamin Fillon au sujet de cet article. Lettre de B. Fillon, *Ch. Arts*, 1877, p. 308-309, réponse de L. Courajod, p. 322-323, nouvelle letttre de B. F., p. 344-345, réponse de L. C., p. 360-361.) A part, gr. in-8 de 32 p. Paris, Rapilly, 1877 [avec la lettre de B. Fillon et la réponse de L. Courajod, parues dans la *Ch. Arts*, des 20 octobre et 3 novembre 1877]. [*Lenoir*, t. III, p. 326-343, sans l'étude de M. Ravaisson-Mollien et les lettres.]

43. Un document inédit sur la statue de Francesco Sforza, modelée par Léonard de Vinci. Lettre au directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, datée de Munich, 20 septembre 1877. (gr.) *G. B.-A.*, 1877, 2e pér., t. XVI, p. 422-426. [Cf. no 58.]

44. Compte rendu. Ronald Gower. Trois cents portraits français... reproduits d'après les originaux conservés à Castle-Howard. *R. Arch.*, 1877, 2e sér., t. XXXIII, p. 358.

45. Les objets d'art des collections de la Malmaison. [Étude sur les sculptures transportées en 1877 au Musée du Louvre.] *B. Antiquaires*, 1877, p. 117-126. A part, in-8 de 10 p. Paris 1877. [*Lenoir*, t. III, p. 312-322.]

46. Note sur un détail du costume de la Vierge d'Olivet [inscription du fermoir du voile]. *B. Antiquaires*, 1877, p. 205-206.

47. Notice sur un faux portrait de Philibert Delorme. [Au Musée du Louvre.] (gr.) *M. Antiquaires*, 1876, t. XXXVII, p. 67-84. A part, in-8 de 20 p. Paris, 1877. [*Lenoir*, t. III, p. 204-218.]

48. Le retable de l'église de Mareuil-en-Brie. (gr.) *Revue de Champagne et de Brie*, 1878. A part, in-8 de 16 p. Paris, H. Menu, 1878.

49. Germain Pilon et le tombeau de Birague par devant notaires. (gr.) *L'Art*, 1878, t. XIV, p. 234-237. A part, in-8 de 12 p. Paris, Champion, 1878. [*Lenoir*, t. III, p. 266-281, réimprimé partiellement et réuni à l'autre mémoire n° 110.]

50. Fragments des mausolées du comte de Caylus et du marquis du Terrail au Musée du Louvre [par Louis-Claude Vassé et Broche le jeune]. (gr.) *L'Art*, 1878, t. XV, p. 314-318. A part, in-8 de 16 p. Paris, Champion, 1878. [*Lenoir*, t. III, p. 37-52.]

51. Études sur les collections du Moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes au Musée du Louvre. In-8 de 21 p. Paris, Champion, 1878.

[Contient : 1° La fontaine de Diane à Fontainebleau et son auteur. Extr. du journal *le Français*, 5 février 1877 et *Ch. Arts*, 1877, p. 62-63. Cf. n° 116.

2° Une sculpture de Paolo Bernini au Musée du Louvre. *B. Antiquaires*, 1876, p. 106. *Lenoir*, t. III, p. 89-91.

3° Le buste de Condé par Coysevox au Louvre. *Ch. Arts*, 1877, p. 84-85. *Lenoir*, t. III, p. 52-55.

4° Un buste de Pierre Séguier par Léonard Hérard. *Ch. Arts*, 1877, p. 223-224. *Lenoir*, t. III, p. 91-96.]

52. Deux épaves de la chapelle funéraire des Valois à Saint-Denis, aujourd'hui au Musée du Louvre. (gr.) *M. Antiquaires*, 1877, t. XXXVIII, p. 98-130. A part, in-8 de 33 p. (gr. et 2 héliogr.) Paris, 1878. [*Lenoir*, t. III, p. 114-129. Réimprimé partiellement et réuni à l'autre mémoire, n° 66.]

53. Compte rendu. Ed. Michel. Monuments religieux, civils et militaires du Gâtinais. *R. Arch.*, 1878, 2e sér., t. XXXVI, p. 396.

54. Objets d'arts concédés en jouissance par la Restauration à diverses églises, à des monuments publics et à des particuliers (1824). *Nouvelles Archives de l'art français*, 1878, p. 371-400.

55. La Révolution et les Musées nationaux. *Revue des questions historiques*, 1878, t. XXIII, p. 488-554; t. XXIV, p. 155-216. [*Lenoir*, Introduction du tome Ier. Cf. n° 56.]

56. Alexandre Lenoir, son Journal et le Musée des Monuments français. 3 vol. in-8. (gr.) Paris, Champion, 1878, 1886, 1887.

[Tome Ier de CLXXV-212 p. 1878. Introduction. La Révolution et les Musées nationaux, p. VII-CLXXV. — Journal d'Alexandre Lenoir. p. 1-211.

T. II de XLVI-272 p. 1886. Avertissement. Étude critique sur le t. Ier de la publication : Archives du Musée des Monuments français. p. I-XLVI. — Introduction. L'influence du Musée des Monuments français sur le développement de l'art et des études historiques, pendant la première moitié du XIXe siècle. p. 1-18. — Les débris du Musée des Monuments français à l'École des Beaux-Arts, p. 20-204. — Bibliographie des travaux de A. Lenoir et des catalogues du Musée des Monuments français. p. 205-233. — Réimpression de la première édition du catalogue du Musée des Monuments français, p. 234-270.

T. III de 466 p. 1887. Le futur musée de la sculpture du Moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes au Louvre. I. Monuments conservés au Louvre, mais actuellement déplacés ou inconnus. p. 9-218. — II. Sculptures provenant du Musée de Versailles, p. 219-290. — III. Sculptures provenant des résidences royales, p. 291-324. — IV. Monuments récemment acquis, p. 325-376. — V. Le fonds de Saint-Denis au Louvre, p. 377-464.]

57. La statue de Francesco Sforza et le dessin de Munich. (gr.) *L'Art*, 1879, t. XIX, p. 91-95, 116-118, 136-139, 162-164. [Cf. n° 58.]

58. Léonard de Vinci et la statue de Francesco Sforza. In-8 de 52 p. (gr.) Paris, Champion, 1879.

[Contient : 1° Un document inédit sur la statue de Francesco Sforza, modelée par Léonard de Vinci. Lettre au directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, Munich, 20 septembre 1877. Cf. n° 43.

2° La statue de Francesco Sforza et le dessin de Munich. *L'Art*, 1879. Cf. n° 57.]

59. La Diane en bronze de Houdon du Musée du Louvre (1790). [Documents.] *Nouvelles Archives de l'art français*, 1879, p. 269-271.

60. Observations sur deux dessins attribués à Raphaël et conservés à l'Académie des Beaux-Arts de Venise. (gr.) *L'Art*, 1880, t. XXI, p. 161-163. A part, in-8 de 12 p. Paris, Champion, 1880.

61. Une œuvre inédite de Jean Bullant ou de son école. [Maison à Magny-en-Vexin, construite en 1555.] (gr.) *L'Art*, 1880, t. XXII, p. 41-46. A part, in-8 de 24 p. Paris, Champion, 1880.

62. L'art italien à Rome d'après les récents travaux de M. Eugène Müntz. (Les arts à la Cour des papes.) *L'Art*, 1880, t. XXII, p. 204-208.

63. La cheminée de la salle des Caryatides au Musée du Louvre. (gr.) *M. Soc. de l'hist. de Paris*, 1880, t. VII, p. 1-10. A part, in-8 de 14 p. Paris, 1880. [*Lenoir*, t. III, p. 17-27.]

64. Les chandeliers de la chapelle du château d'Écouen au Musée du Louvre (dessins de Ed. Corroyer). *M. Antiquaires*, 1879, t. XL, p. 146-159. A part, in-8 de 16 p. Paris, 1880.

65. Récentes acquisitions du Musée de la sculpture moderne au Louvre. (gr.) *G. B.-A.*, 1881, 2e pér., t. XXIII, p. 193-206. A part : Acquisitions du Musée de la sculpture moderne au Louvre en 1880. Gr. in-8 de 20 p. Paris, Rapilly, 1881.

[Contient des notices sur :

1° Buste de saint Jean de la collection His de la Salle, attribué à Mino da Fiesole.

2° Madone en terre cuite peinte et dorée. École italienne du xve siècle.

3° Madone en marbre attribuée à Lorenzo di Mariano. — *Lenoir*, t. III, p. 346-359, sans la 3e note sur la Madone attribuée à Lorenzo di Mariano.]

66. Supplément au mémoire intitulé : Deux épaves de la chapelle des Valois. (Cf. n° 52). (gr. et héliogr.) *M. Antiquaires*, 1880, t. XLI, p. 127-140. A part, in-8 de 16 p. Paris, 1881.

[Réimprimé par fragments dans *Lenoir* : t. III, p. 129-131 (partie relative aux esclaves du tombeau de Casimir de Pologne) ; t. III, p. 452-454 (sur la statue du gisant de pierre du Louvre) ; t. II, p. 160-166 (sur la statue de gisante conservée à l'École des Beaux-Arts et attribuée à l'atelier de J. Della Robbia) ; article réuni au premier mémoire, cf. le n° 52.]

67. Jean Warin, ses œuvres de sculpture et le buste de Louis XIII au Musée du Louvre. (gr.) *L'Art*, 1881, t. XXVI, p. 289-304. A part, in-8 de 50 p. Paris, Champion, 1881.

68. Quelques sculptures Vicentines, à propos du bas-relief donné au Louvre par M. Ch. Timbal. (gr.) *G. B.-A.*, 1882, 2e pér., t. XXV, p. 135-143. A part, gr. in-8 de 12 p. Paris, Champion, 1882. [*Lenoir*, t. III, p. 158-164 ; sans le second paragraphe sur une sculpture attribuée à B. Montagna.]

69. L'ancien Musée des Monuments français au Louvre. (Les fonds de Saint-Denys.) (gr.) *G. B.-A.*, 1882, 2e pér., t. XXVI, p. 37-49 ; et 1885, 2e pér., t. XXXII, p. 21-39.

[Ces articles ont été réimprimés dans *Lenoir* mais remaniés, augmentés de gravures nouvelles et répartis en divers chapitres. Le 1er article sur les fragments d'architecture rapportés de Saint-Denys est au t. III, p. 377-398 ; le 2e article est inséré au t. III, aux pages 400-427, 446-464.]

70. Deux fragments des constructions de Pie II à Saint-Pierre de Rome aujourd'hui au Musée du Louvre. (Œuvres de Mino da Fiesole et de Giovanni Dalmata.) (gr.) *G. B.-A.*, 1882, 2e pér., t. XXVI, p. 199-204. A part, gr. in-8 de 8 p. Paris, Champion, 1882. [*Lenoir*, t. III, p. 10-17 avec addition d'une note.]

71. Un fragment du tombeau de l'amiral Chabot, égaré à l'École des Beaux-Arts. (gr.) *G. B.-A.*, 1882, 2e pér., t. XXVI, p. 282-299. A part, gr. in-8 de 20 p. (gr. et héliogr.) Paris, Champion, 1882. [*Lenoir*, t. II, p. 168-187.]

72. Quelques monuments de la sculpture funéraire des xve et xvie siècles.

gr. et héliogr. *B. Antiquaires*, 1882, p. 152-158, 162-165, 235-242. A part, in-8 de 28 p. Paris, 1882.

[Contient des études sur :

1° Le masque funéraire de Henri II provenant de Saint-Denis et la maquette de la statue gisante du tombeau. *B. Antiquaires*, p. 152-158. *Lenoir*, t. III, p. 136-146, sauf quelques lignes du début et de la fin.

2° Le moulage sur nature en Italie. Étude sur un buste de femme de la collection de l'auteur (aujourd'hui au Louvre). *B. Antiquaires*, p. 162-165.

3° La tête de cire du Musée de Lille. *B. Antiquaires*, p. 235-242.]

73. La sculpture funéraire. Le moulage sur nature en Italie (Étude sur un buste du South-Kensington). (gr.) *B. Antiquaires*, 1883, p. 218-220.

74. Quelques sculptures de la collection du cardinal de Richelieu, aujourd'hui au Musée du Louvre. (gr.) *B. Antiquaires*, 1882, p. 218-230. A part, gr. in-8 de 16 p. (gr.) Paris, Champion, 1882.

[Études sur :

1° Petits bronzes de Jean de Bologne au Louvre. *Lenoir*, t. III, p. 139-142.

2° Le buste de Jean de Bologne par P. Tacca au Louvre. *Lenoir*, t. III, p. 131-136.

3° Observations sur les bustes de Henri II, Charles IX, Henri III attribués à Germain Pilon. *Lenoir*, t. III, p. 107-114.]

75. Le masque de femme du Musée de l'hôpital de Villeneuve-lès-Avignon, et étude sur les œuvres du même atelier. (gr.) *B. Antiquaires*, 1882, p. 331-337. (Cf. le n° 80.)

76. Note sur un bas-relief italien (tête de femme, xve siècle), trouvé à Agen. (gr.) *B. Antiquaires*, 1882, p. 190 et 231.

77. Catalogue de la collection Timbal au Louvre. Paris, in-12, 1882.

[Courajod y a publié le catalogue des sculptures de marbre, pierre, terre-cuite, stuc et bois, p. 27-51.]

78. Une édition avec variantes des bas-reliefs de bronze de l'armoire de Saint-Pierre-aux-Liens, au Musée du Louvre et au South-Kensington Museum. (gr.) *G. B.-A.*, 1883, 2e pér., t. XXVII, p. 146-157. A part, gr. in-8 de 16 p. Paris, Champion, 1883. [*Lenoir*, t. III, p. 164-180.]

79. Le dossier de la statue de Robert Malatesta au Musée du Louvre. (gr.) *G. B.-A.*, 1883, 2e pér., t. XXVII, p. 226-238. A part : La statue de Robert Malatesta, autrefois à Saint-Pierre de Rome, aujourd'hui au Musée du Louvre. Gr. in-8 de 15 p. Paris, Champion, 1883. [*Lenoir*, t. III, p. 142-157, sauf la première page.]

80. Observations sur deux bustes du Musée de la Renaissance au Louvre. (gr.) *G. B.-A.*, 1883, 2e pér., t. XXVIII, p. 24-42. A part, gr. in-8 de 24 p. Paris, H. Menu, 1883.

[Contient :

1° Étude sur un buste d'homme (œuvre italienne de la fin du XVe siècle, n° 78 du catalogue Barbet de Jouy). Cf. *B. Antiquaires*, 1875, p. 55.

2° Étude sur un buste de jeune fille (œuvre italienne du XVe siècle) et sur des œuvres similaires. Cf. *B. Antiquaires*, 1875, p. 51. Essai d'identification de ce buste de jeune fille avec un portrait de Béatrix d'Aragon, reine de Hongrie). Cf. *Ibid.*, 1886, p. 305.]

81. Le baron Charles Davillier et la collection léguée par lui au Musée du Louvre. (gr.) *G. B.-A.*, 1883, 2e pér., t. XXVIII, p. 184-212. A part, gr. in-8 de 34 p. Paris, Plon, 1884.

82. Les statues d'apôtres de la Sainte-Chapelle de Paris (XIIIe siècle). (héliogr.) *G. Arch.*, 1883, t. VIII, p. 152-163. A part, in-4 de 12 p. Paris, A. Lévy, 1886.

[Cf. sur la tête d'apôtre, dite du XIIIe siècle, donnée au Louvre en 1875 par M. Edmond Bonnaffé : *B. Antiquaires*, 1875, p. 114-115 (gr.) et *B. Antiquaires*, 1883, p. 233 : démonstration de la fausseté de cette pièce qui est l'œuvre d'un praticien chargé de la restauration de la Sainte-Chapelle. Voir également l'article de M. R. de Lasteyrie, *G. Arch.*, 1883, t. VIII, p. 164 et sqq.]

83. Nouvelles salles à créer au Musée du Louvre. Rapport adressé au Directeur des Musés Nationaux le 1er mars 1883 (demandant l'envoi au Louvre de sculptures conservées dans les dépôts et magasins de Versailles et dans diverses résidences nationales). *Ch. Arts*, 1883, p. 83-84, 96-97, 104-105. [La plus grande partie de cet article a été réimprimé dans le chapitre II du t. III de *Lenoir*, p. 219-290.]

84. Une œuvre de Bertoldo : Bellérophon arrêtant Pégase, bronze du Cabinet des antiques de Vienne. *B. Antiquaires*, 1883, p. 148-149, et 268. Cf. *ibid.*, 1885, p. 262 : Nouvelles observations sur les bronzes fondus par Adriano Fiorentino et le bronze de Bertoldo.

85. Un portrait de sainte Catherine de Sienne de la collection Timbal au Musée du Louvre. (gr.) *M. Antiquaires*, 1882, t. XLIII, p. 1-16. A part, in-8 de 16 p. Paris, 1883. [*Lenoir*, t. III, p. 362-374, une note ajoutée.]

86. Le buste de Jean d'Alesso au Musée du Louvre. (gr. et pl.) *M. Antiquaires*, 1882, t. XLIII, p. 95-113. A part, in-8 de 22 p. Paris, 1883. [*Lenoir*, t. III, p. 190-204.]

87. Le buste de Pierre Mignard au Musée du Louvre (par Martin Desjardins). (gr.) *G. B.-A.*, 1884, 2e pér., t. XXIX, p. 153-165. A part, gr. in-8 de 16 p. Paris, H. Menu, 1884. [*Lenoir*, t. III, p. 73-89.]

88. Un fragment du retable de Saint-Didier d'Avignon, sculpté par Francesco Laurana, au Musée du Louvre. (gr.) *G. B.-A.*, 1884, 2e pér., t. XXIX, p. 182-187. A part, gr. in-8 de 8 p. Paris, H. Menu, 1884. [*Lenoir*, t. III, p. 180-190.]

89. La collection de médaillons de cire du Musée des antiquités silésiennes à Breslau. (gr.) *G. B.-A.*, 1884, 2e pér., t. XXIX, p. 236-241. A part, gr. in-8 de 8 p. Paris, Champion, 1884 [avec addition d'une note sur la provenance de ces médaillons.]

90. La part de l'art italien dans quelques monuments de sculpture de la première Renaissance française. (gr.) *G. B.-A.*, 1884, 2e pér., t. XXIX, p. 493-508 ; t. XXX, p. 250-268. A part, gr. in-8 de 36 p. Paris, Champion, 1885.

[Ce mémoire a été réimprimé par fragments dans *Lenoir*, et réparti de la manière suivante : Le début de l'article (p. 1-10, 12-14, 19, du tirage à part) est au t. II, p. 83-96; — l'étude sur le tombeau des Commynes (p. 26-31 du tirage) est au t. II, p. 64-71, quelques passages ont été supprimés; la fin de l'étude (p. 31-33 du tirage) a été transportée au t. III, p. 262 à 266, avec de nouvelles gr. : — l'étude sur les fragments du château de Gaillon (p. 14-18 du tirage) est au t. II, p. 74-96 : — l'étude sur le bas-relief, représentant la mort de la Vierge, au Musée du Louvre (p. 34-36 du tirage), est au t. III, p. 127-133.]

91. Une sculpture en bois peinte et dorée de la première moitié du XIIe siècle. [Christ de la collection Courajod donné au Louvre, catalogue sommaire, n° 30]. (gr. et héliogr.) *G. Arch.*, 1884, t. IX, p. 91-97, 129-132. A part, in-4 de 14 p. Paris, A. Lévy, 1884.

92. Compte rendu. H. Jouin. A. Coysevox, sa vie et ses œuvres. Paris, 1883. *Bulletin critique*, 1884, p. 128-135, 144-152. A part : Antoine Coysevox et son dernier historien. In-8 de 15 p. Paris, Thorin, 1884.

93. Un dessin du Cabinet des dessins de Hambourg, rapproché de la plaquette de bronze représentant le martyre de saint Sébastien, attribué à Donatello. (Collection Ed. André.) (gr.) *B. Antiquaires*, 1884, p. 219-220, et *Ch. Arts*, 1884, p. 213-214.

94. Le tombeau de Michel de Marolles, autrefois dans l'église Saint-Sulpice, aujourd'hui au Musée du Louvre. (gr.) *B. Antiquaires*, 1884, p. 229-234. A part, in-8 de 8 p. Paris, 1885. [*Lenoir*, t. III, p. 31-37.]

95. Les bustes du sculpteur italien Simone Bianco. *B. Antiquaires*, 1884, p. 246-247, et *Ch. Arts*, 1884, p. 221. [*Lenoir*, t. III, p. 103-107 (gr.)]

96. Note sur deux manuscrits à miniatures de la bibliothèque impériale de Vienne. *B. Antiquaires*, 1884, p. 268-271.

97. Le tombeau de Madeleine d'Alesso au château d'Ussé. *B. Antiquaires*, 1884, p. 305-306.

98. Le futur Musée de la sculpture du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes au Louvre. Communication faite à la Société des Antiquaires le 30 juillet 1884 (gr.) *Ch. Arts*, 1884, p. 229-231, 426-428, 440-442, 448-450.

[Les passages de ce mémoire se retrouvent au t. III de *Lenoir*, p. 7-8

et aux chapitres II et III : Monuments conservés en originaux au Musée de Versailles et Monuments des résidences nationales. Cf. le n° 83.]

99. Donation du baron Charles Davillier. Catalogue des objets exposés au Musée du Louvre [en collaboration avec M. Émile Molinier]. In-8 de VIII-312 p. (gr.) Paris, Imprimeries Réunies, 1885. Tiré à 200 exemplaires].

[Courajod a rédigé les notices de la sculpture, des émaux, des meubles et des tissus.]

100. Une statue de Philippe VI au Musée du Louvre et l'influence de l'art flamand sur la sculpture française à la fin du XIVe siècle (gr.) *G. B.-A.*, 1885, 2e pér., t. XXXI, p. 217-228. [*Lenoir*, t. III, p. 219-233.]

101. Quelques monuments de la sculpture bourguignonne au XVe siècle. (gr. et pl.) *G. B.-A.*, 1885, 2e pér., t. XXXII, p. 390-400.

[Cette étude est consacrée au rôle des pleurants dans l'art bourguignon et au tombeau de Philippe Pot : elle porte en tête cette indication : 1er article : mais il n'a point paru de suite.]

102. Le buste de Jean de Bologne par Pietro Tacca [réplique au livre de M. Abel Desjardins]. *G. B.-A.*, 1885, 2e pér., t. XXXII, p. 354-356 ; et *B. Antiquaires*, 1885, p. 156-160. (gr.) [Cf. n° 74. [*Lenoir*, t. III, p. 136-139.]

103. Le David de bronze du château de Bury, sculpté par Michel-Ange. (gr. et héliogr.) *G. Arch.*, 1885, t. X, p. 77-86. A part, in-4 de 12 p. Paris, A. Lévy, 1885.

104. Jacques Morel, sculpteur bourguignon du XVe siècle. (gr. et héliogr.) *G. Arch.*, 1885, t. X, p. 236-255. A part, in-4 de 22 p. Paris, A. Lévy, 1885.

105. Une sculpture d'Antonio di Giusto Betti au Musée du Louvre. (gr. et héliogr.) *G. Arch.*, 1885, t. X, p. 377-381. A part, in-4 de 8 p. Paris, A. Lévy, 1885. [*Lenoir*, t. II, p. 96-104.]

106. Quelques sculptures en bronze de Filarète (XVe siècle). (héliogr.) *G. Arch.*, 1885, t. X, p. 382-391 ; 1887, t. XII, p. 286-290. A part, in-4 de 16 p. Paris, A. Lévy, 1886.

107. Les débris du Musée des Monuments français à l'École des Beaux-Arts. (gr.) *Bulletin Monumental*, 1885, t. LI, p. 169-190. A part, in-8 de 24 p. Paris, Champion, 1885. [*Lenoir*, t. II, p. 19-52.]

108. Les débris du Musée des Monuments français à l'École des Beaux-Arts [conservés dans la chapelle et dans la cour en hémicycle]. *Ch. Arts*, 1885, p. 292-293, 298-300 ; 1886, p. 6-7, 19-22, 117-119, 124-126. (gr.) — D'autres fragments de ce travail furent publiés dans le *Journal des Arts*, 13, 20 novembre, 4, 15 et 17 décembre 1885. [Ces études se retrouvent avec un autre classement au t. II de *Lenoir* ; p. 158-202 et p. 52-131].

109. Les débris du tombeau de Nicolas Braque et de l'une de ses deux femmes [à l'École des Beaux-Arts]. (gr.) *M. Antiquaires*, 1884, t. XLV, p. 48-56. A part, in-8 de 10 p. Paris, 1885. [*Lenoir*, t. II, p. 117-124.]

110. Germain Pilon et les monuments de la chapelle de Birague à Sainte-Catherine du Val-des-Écoliers. (gr.) *M. Antiquaires*, 1884, t. XLV, p. 95-110. A part, in-8 de 18 p. Paris, 1885. [*Lenoir*, t. III, p. 266-281. Cf. n° 49.]

111. Documents sur l'histoire des arts et des artistes à Crémone, aux xve et xvie siècles. (gr.) *M. Antiquaires*, 1884, t. XLV, p. 253-324. A part, in-8 de 74 p. Paris, 1885.

112. La statue de Renaud de Dormans au Louvre. *B. Antiquaires*, 1885, p. 268-269.

113. Statuettes de bois, flamandes ou bourguignonnes du xve siècle, à la marque de la « main coupée ». (Dessins de Ed. Corroyer.) *B. Antiquaires*, 1885, p. 277-288. Cf. *ibid.*, 1887, p. 140, 215; et 1 p. 117.

114. Compte rendu. Les archives du Musée des Monuments français. Tome Ier. (Inventaire des richesses d'art de la France.) *Bulletin Critique*, 1885, p. 224-243. *Lenoir*. Avertissement du t. II, p. I-XLVI.]

115. Compte rendu. Burckhardt. Le Cicerone. Traduction française par A. Gérard. *Ch. Arts*, 1885, p. 62.

116. La Diane de bronze du château de Fontainebleau. (gr.) *R. Arch.*, 1886, 3e sér., t. VII, p. 10-20. A part, in-8 de 10 p. Paris, Leroux, 1886. [*Lenoir*, t. III, p. 299-310. Cf. n° 51.]

117. Histoire du Département de la sculpture moderne au Louvre. Le Musée d'Angoulême. (gr. *L'Art*, 1886, t. XL, p. 90-94, 126-132, 141-147. [Cf. n° 162.]

118. L'influence du Musée des Monuments français sur le développement de l'art et des études historiques pendant la première moitié du xixe siècle. *Revue historique*, 1886, t. XXX, p. 107-118. [*Lenoir*. Introduction du t. II, p. 1-18.]

119. La collection Révoil du Musée du Louvre. *Bulletin Monumental*, 1886, t. LII, p. 143-174, 257-286. A part, in-8 de 63 p. Caen, H. Delesques, 1886.

120. La statue de Philippe de Morvilliers au Musée du Louvre. (gr. et héliogr.) *G. Arch.*, 1886, t. XI, p. 209-211. A part, in-4 de 6 p. Paris, A. Lévy, 1886. [*Lenoir*, t. III, p. 238-242, mais l'article est remanié et augmenté de notes.]

121. La porte du tabernacle de la cuve baptismale du baptistère de la cathédrale de Sienne. (héliogr.) *G. Arch.*, 1886, t. XI, p. 313-316. A part, in-4 de 6 p. Paris, A. Lévy, 1887.

122. L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques aux xve et xvie siècles. (gr.) *G. B.-A.*, 1886, 2e pér., t. XXXIV, p. 188-201, 312-330. A part, gr. in-8 de iv-48 p. Paris, Plon, 1887. — Deuxième édition in-12 de 114 p. (gr.) Paris, Leroux, 1889. Petite bibliothèque d'art et d'archéologie.

123. Discours prononcé à la Société nationale des Antiquaires de France, en quittant la présidence, le 6 janvier 1886. *B. Antiquaires*, 1886, p. 49-64. A part, in-8 de 16 p. Paris, 1886.

124. Un dessin de cheminée pour le château de Sy, par Barthélemy Prieur. *B. Antiquaires*, 1886, p. 277, et *Ch. Arts*, 1886, p. 325-326.

125. Compte rendu. R. Erculei. Catalogo delle opere antiche d'intaglio e intarsio in legno esposte nel 1885 a Roma, preceduto da brevi cenni sulla storia di quelle due arti in Italia dal xiii al xvi secolo. Roma, 1885. *Bulletin Critique*, 1886, p. 213-214.

126. Compte rendu. Émile Molinier. Les plaquettes. Tome Ier, 1886. *Bulletin Critique*, 1886, p. 317-319.

127. Les nouvelles acquisitions du département de la sculpture et des objets d'art du Moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes au Musée du Louvre. (héliogr.) *G. Arch.*, 1887, t. XII, p. 150-161. A part, in-4 de 14 p. Paris, A. Lévy, 1887.

[Étude sur le buste de Ferdinand d'Aragon, n° 368 du catalogue sommaire.]

128. Les ateliers d'artistes. Le cabinet d'Ingres à Montauban. (gr.) *Revue des Arts Décoratifs*, 1886-1887, t. VII, p. 204-206.

[Sur les moulages de sculptures italiennes recueillis par l'artiste.]

129. La sculpture au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance. Conférence faite à l'École du Louvre. Leçon d'ouverture. Les origines de la Renaissance au xive et au xve siècle. *Revue des Arts Décoratifs*, 1886-1887, t. VII, p. 265-273, 314-317, 331-335.

[Même texte que dans le n° 130, mais sans la conclusion.]

130. Les origines de la Renaissance en France au xive et au xve siècle. École du Louvre. Leçon d'ouverture du cours d'histoire de la sculpture, le 2 février 1887. In-8 de 48 p. Paris, Champion, 1888.

131. Observations sur le voyage de J. Foucquet en Italie, et sur la première renaissance italienne. *B. Antiquaires*, 1887, p. 299-300.

132. Une margelle de puits de la renaissance italienne, acquise par le Musée des Arts décoratifs. *B. Antiquaires*, 1887, p. 309-310.

133. Le moulage. Principales applications. Collections de modèles reproduits par le plâtre. Conférence faite à la 9e Exposition de l'Union centrale des Arts Décoratifs. (gr.) *Revue des Arts Décoratifs*, 1887-1888, t. VIII, p. 161-168, 250-255, 277-283, 311-315.

134. Les véritables origines de la Renaissance. (gr.) *G. B.-A.*, 1888, 2e pér., t. XXXVII, p. 21-35. A part, gr. in-8 de 16 p. Paris, 1888.

135. Une sculpture de l'église de la Chaise-Dieu (xive siècle). (héliogr.) *G. Arch.*, 1888, t. XIII, p. 164-166. A part, in-4 de 6 p. Paris, A. Lévy, 1888.

136. Musée du Louvre. Acquisitions du département de la sculpture du Moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes. [Étude sur L'Annonciation, bois italiens du xve siècle et les œuvres de même caractère.] *G. Arch.* Chronique, (gr.) 1888, p. 30-32 et *Ch. Arts*, 1888, p. 140-142.

137. La collection Durand et ses séries du Moyen âge et de la Renaissance au Musée du Louvre. *Bulletin Monumental*, 1888, t. LIV, p. 329-380. A part, in-8 de 56 p. Caen, H. Delesques, 1888.

138. La polychromie dans la statuaire du Moyen âge et de la Renaissance. (gr.) *M. Antiquaires*, 1887, t. XLVIII, p. 193-274. A part, in-8 de 82 p. Paris, 1888.

139. Buste de Frédéric III, empereur d'Allemagne († 1493), conservé à la Bibliothèque de Versailles [aujourd'hui au Louvre, catalogue sommaire, n° 223]. *B. Antiquaires*, 1888, p. 149-150 et *Ch. Arts*, 1888, p. 85.

140. La sculpture française au Moyen âge. Conférence faite au Trocadéro. Compte rendu dans *L'Architecture*, journal de la Société centrale des architectes, 1re année, décembre 1888, p. 589-590. Cf. *B. Antiquaires*, 1888, p. 176-177.

141. La part de la France du Nord dans l'œuvre de la Renaissance. (gr.) *G. B.-A.*, 1889, 3e pér., t. II, p. 460-464, 615-620; 1890, 3e pér., t. III, p. 74-82. A part, gr. in-8 de 23 p. Paris, 1889. — Deuxième édition : Conférence faite à l'Exposition Universelle, le 20 juillet 1889. In-8 de 34 p. (gr. nouvelles). Paris. Imprimerie Nationale, 1890.

142. M. W. Bode et les sculptures modernes du Musée de Berlin. *G. B.-A.*, 1889, 3e pér., t. Ier, p. 174 [note dans le : Mouvement des arts].

143. Le plus ancien émail translucide en relief [conservé à Copenhague]. (gr.) *B. Antiquaires*, 1889, p. 189-192. [Cf. *ibid.*, 1888, p. 247.]

144. Nouvelle acquisition du Musée du Louvre. [Note sur un Crucifix, sculpture espagnole.] *Ch. Arts*, 1889, p. 93.

145. La sculpture française avant la Renaissance classique. École du Louvre (1889-1890). Leçon d'ouverture du 11 décembre 1889. (gr.) *Revue des Arts Décoratifs*, 1889-1890, t. X, p. 344-364. A part, in-4 de 23 p. Coulommiers, Imp. Brodard, 1890. — Deuxième édition : gr. in-8 de 32 p. (gr.) Paris, Champion, 1891.

146. École du Louvre (1889-1890). Leçon de réouverture du cours, professée le 26 mars 1890. *Bulletin des Musées*, 1890, t. Ier, p. 146-153.

147. Eugène Piot et les objets d'art légués par lui au Musée du Louvre. (gr. et héliogr.) *G. B.-A.*, 1890, 3e pér., t. III, p. 395-425. A part, gr. in-8 de 36 p. Paris.

148. Récents enrichissements du Musée de la sculpture moderne au Louvre. (gr.) *Bulletin des Musées*, 1890, t. Ier, p. 187-199. A part, in-8 de 12 p. Paris, Cerf, 1890.

[Notices sur : La Vierge de douleur, terre cuite de Germain Pilon ; Vierge et enfant, marbre provenant d'Écouen, XVIe siècle.]

149. Sculptures de l'église Saint-Martin de Montmorency [au Musée du Louvre]. (gr.) *Bulletin des Musées*, 1890, t. Ier, p. 265-271.

150. Un buste de marbre sculpté par Guillaume Dupré en 1610, au Musée du Louvre. [Le buste de Dominique de Vic.] *Ch. Arts*, 1890, p. 60-61, et *Bulletin des Musées*, 1890, t. Ier, p. 43-47 (gr.)

151. Récentes acquisitions du département de la sculpture moderne au Musée du Louvre. *Ch. Arts*, 1890, p. 149-150.

[Notices sur : ancien calvaire de Nivelles (catalogue sommaire n° 219) ; — personnage dans l'attitude de la douleur (École espagnole XIVe siècle) ; — Massacre des Innocents (catalogue sommaire n° 155) ; — Buste de Soufflot le Romain (catalogue sommaire n° 743).]

152. Préface à l'Histoire de l'abbaye d'Orbais par Dom Du Bout, publiée par Étienne Héron de Villefosse. In-8 de 706 p. Paris, Picard ; Reims, Michaud, 1890. [La préface est aux p. 7-18.]

153. École du Louvre (1890-1891). Les origines de l'art gothique. Leçon d'ouverture du 10 décembre 1890. *Bulletin Monumental*, 1891, t. LVII, p. 42-79. A part, in-8 de 62 p. Paris, Leroux, 1892.

154. École du Louvre (1891-1892). Les origines de l'art gothique. Les sources du style roman du VIIIe au XIe siècle. Leçon d'ouverture du 9 décembre 1891. *Bulletin des Musées*, 1891, t. II, p. 404-433. A part, in-8 de 32 p. Paris, Cerf.

155. Le groupe en cire de Pierre-François-Grégoire Giraud [au Musée du Louvre]. (gr.) *G. B.-A.*, 1891, 3e pér., t. V, p. 307-317.

156. Musée de sculpture comparée. (Moulages). Palais du Trocadéro. Catalogue raisonné, XIVe et XVe siècles [en collaboration avec M. P. Frantz Marcou]. Gr. in-8 de 154 p. (pl.) Paris, Imprimerie Nationale, 1892.

157. La Madone d'Auvillers (Oise ; attribuée à Agostino d'Antonio di Duccio]. (gr.) *G. B.-A.*, 1892, 3e pér., t. VIII, p. 129-137. A part, gr. in-8 de 13 p. Paris, 1892.

158. La sculpture à Dijon. L'école bourguignonne à la fin du XIVe et pendant le XVe siècle. Conférence faite à Dijon le 10 juillet 1892. *Ch. Arts*, 1892, p. 205-207, 213-214. [Cf. réponse par C. Dehaisnes, *ibid.*, p. 228-231.] A part, in-8 de 60 p. Paris, Imprimerie de la Presse, 1892 [avec additions de gravures et de comptes rendus de cette conférence publiés dans divers journaux.]

159. École du Louvre (1892-1893). Les origines de l'art gothique. Premiers temps romans. Leçon d'ouverture du 7 décembre 1892. *Bulletin des Musées*, 1892, t. III, p. 324-354. A part, in-8 de 32 p. Paris, Leroux, 1892.

160. École du Louvre (1892-1893). Fragments de la leçon du 14 décembre 1892. *Le Moyen Age*, 1893. A part, in-8 de 12 p. Paris, Bouillon, 1893.

161. École du Louvre (1893-1894). Les origines de l'art moderne. Leçon d'ouverture du 6 décembre 1893. *Bulletin des Musées*, 1893, t. IV, p. 293-325. A part, in-8 de 34 p. Paris, Leroux, 1894.

162. Histoire du Département de la sculpture moderne au Musée du Louvre. In-12 de 266 p. (gr.) Paris, Leroux, 1894. Petite bibliothèque d'art et d'archéologie. [Cf. n° 117.]

163. École du Louvre (1894-1895). Les origines de l'art moderne. — II. L'École académique. Leçon d'ouverture du 5 décembre 1894. In-8 de 60 p. Paris, Imprimerie Dumoulin, 1895.

164. Musée national du Louvre. Catalogue sommaire des sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des Temps Modernes. In-12 de 96 p. (pl.) Paris, Librairies-Imprimeries réunies [1897].

[Ce catalogue, publié par M. André Michel, était presque entièrement achevé, du moins pour ce qui concerne le Moyen Age et la Renaissance, au moment de la mort de L. Courajod.]

AVERTISSEMENT

Dans les trois dernières années de son enseignement, Courajod, à ce qu'il semble, modifia un peu la forme de son cours. Sur une préparation toujours aussi solide, consciencieuse presque jusqu'à l'excès, comme en témoignent les innombrables copies de documents ou de chapitres d'ouvrages recueillies par nous dans ses notes, il se laissa un peu plus aller à l'improvisation et souvent n'écrivit ses leçons qu'en partie. D'un autre côté, il paraît avoir été préoccupé de concilier le programme très vaste qu'il s'était tracé : l'*étude* de l'*académisme*, avec le programme plus restreint qui était celui de sa chaire : l'*histoire de la sculpture française*. De là quelque flottement dans le plan général et il lui arriva ainsi de passer de Mme de Staël et de Bernardin de Saint-Pierre aux statuaires du temps d'Henri IV.

Nous avons donc rencontré quelques difficultés à reconstituer son cours dans le détail et l'on s'étonnera peut-être de la distribution des matières, telle que nous l'avons laissée d'après lui. Mais nous répétons une fois de plus que nous n'avions ni à modifier, ni à remanier l'enseignement de Courajod. Même restreint ou réduit, il apparaîtra ici comme un des plus riches de faits et d'idées et, sous des incertitudes apparentes dans la composition, le lecteur retrouvera facilement la direction de la pensée du maître, si ferme, si suivie et si logique

H. L. A. M.

LES ORIGINES DE L'ART MODERNE

LEÇON D'OUVERTURE

6 décembre 1893.

Mesdames, Messieurs,

En consacrant cette année mon attention à l'étude du xviie siècle, je suis fidèle au programme que je me suis antérieurement tracé, c'est-à-dire à l'examen scrupuleux et complet des sources multiples de l'art moderne français. Peu importe l'ordre dans lequel les différentes parties de ce programme vous seront présentées, pourvu qu'elles le soient toutes. Il importe beaucoup, au contraire, de juxtaposer sans transition la conclusion à l'exorde, pour mieux faire sentir le démenti donné par la fin au début, l'abandon subit de l'orientation traditionnelle, le reniement de l'œuvre immense accomplie dans le passé, l'oubli du berceau, enfin l'obstacle mis par une pédagogie aveugle à un certain développement normal de la pensée française, et, par là, au progrès de l'humanité.

Etudier le xviie siècle et sa fâcheuse activité dans les arts, c'est expliquer immédiatement les causes du grand avortement de l'art moderne, ses tâtonnements dans l'obscurité, son caractère antinational et antipopulaire chez la plupart des nations de l'Occident, et sa profonde dissemblance avec l'essence morale des principaux peuples européens, qui le pratiquent sous la pression tyrannique de certains ordres de choses politiques et sociaux momentanément en vigueur.

Maintenant, vous savez pertinemment de quelles sources multiples et toutes nouvelles il nous est venu, aux premières heures de

sa naissance, cet art moderne qu'on nous dépeignait naguère comme la continuation altérée de la seule tradition classique. Vous avez vu comment il est issu légitimement et librement du simple jeu des forces naturelles qui s'agitaient dans notre pays aux sept premiers siècles de l'ère; comment il fut le résultat inévitable de notre climat, en même temps que la conséquence nécessaire de notre histoire et la suggestion fatale de notre passé; comment, et dans quelles conditions, tous, ou presque tous les coefficients de notre personnalité intellectuelle y étaient représentés et utilisés dans un amalgame à la fois harmonieux et spontané. Je vais vous montrer cette année le point où, après l'abdication de la pensée moderne et chrétienne, consentie par la Renaissance, — abdication dont j'ai retracé précédemment l'historique — le XVIIe siècle a définitivement fourvoyé le sentiment barbare et supprimé ce noble art gothique, qui avait droit chez nous à tous les respects, car il était pétri du même limon et animé des mêmes instincts que le corps de la France et que l'âme nationale.

Le XVIIe siècle l'a conduit d'abord à Rome, comme à la seule école qui méritât d'enseigner. Il l'a ramené en Italie, en lui faisant tourner le dos à l'avenir, dans cette impasse du paganisme latin, d'où l'Occident n'était sorti qu'au prix des plus douloureux sacrifices. Vous vous expliquerez comment dix siècles d'efforts généreux, dans une voie déterminée, personnelle et normale, ont été perdus. L'Europe, vous l'avez compris, depuis deux ans, ne s'était donnée aux envahisseurs barbares que pour se soustraire à la civilisation païenne et à ses terribles conséquences. Tout à coup, l'Europe retomba, en théorie, sous la férule de l'art romain, — moins que cela, — sous le despotisme de l'art classique italianisé.

Nous assisterons donc, cette année, à un spectacle qui sera la contrepartie de ce que vous aviez vu les deux années précédentes. Vous verrez maintenant se désagréger ce que vous aviez vu antérieurement se combiner. La formation de l'embryon de l'art chrétien, de l'art occidental, de l'art moderne, s'était produite par l'élimination graduelle et progressive de l'élément latin, de l'élément méridional romain, jusqu'à la première tentative de Renaissance classique du XIIe siècle. La désagrégation, la décomposition se fera par l'introduction, par l'installation, par la réintégration de l'élé-

ment latin, romain et classique, qui, peu à peu, parviendra à son tour à éliminer l'élément barbare, l'élément oriental, l'élément chrétien, asiatique et néo-grec, et à la fin, abolira l'œuvre gothique et française. On en revient purement et simplement à l'esthétique méditerranéenne d'avant les invasions. Le monde s'impose spontanément la loi romaine, altérée, aggravée encore par une longue transmission, et il tend le col au joug romain dans l'art comme dans tout le reste.

Vous saisirez alors très facilement l'utilité de notre étude de cette année et ses rapports directs avec les matières précédemment enseignées ici. Une preuve restait à fournir. Non, l'art gothique ne venait pas de l'art romain, puisque c'est précisément le retour de la société moderne à la civilisation romaine qui a tué l'art gothique.

Vous pourrez enfin vous porter garants de l'incompatibilité essentielle des deux arts issus de principes absolument opposés, irréconciliablement ennemis et réciproquement contradictoires. Que la science contemporaine continue, si elle le veut, à faire reposer sa doctrine de la genèse de l'art gothique sur le postulat erroné de l'unité de principes de deux arts, qui se sont succédé sans sortir l'un de l'autre!

Ceci dit, laissez-moi penser à mon aise, et écrire à ma manière mes *Lettres Provinciales* contre la romanisation de l'art et de l'esprit français. Laissez-moi reprendre la défense des intérêts français contre les intérêts italiens, c'est-à-dire la vieille thèse si clairvoyante d'Étienne Pasquier, que je vous ai déjà signalée, et qu'on a eu bien tort de laisser tomber en oubli depuis deux siècles. Inspirés par le patriotisme et sans cesser d'être orthodoxes, nos vieux gallicans avaient été bien prévoyants dans leurs méfiances instinctives. Quel dommage qu'ils n'aient pas aperçu plus tôt ce qui se cachait sous le masque brillant de l'art antique et sous le fard séducteur de sa littérature!

Dans la période d'histoire que je traiterai devant vous cette année, et qui, par ses conséquences comme par l'unité de ses doctrines, s'étend jusqu'à nos jours, je serai contraint, à propos des monuments analysés, de donner mon avis sur bien des choses, de toucher à bien des questions brûlantes dans tous les ordres d'idées. J'aurai même à apprécier, en toute sincérité, la part de certaines

congrégations religieuses dans l'œuvre esthétique entreprise par le XVIIe siècle. Je vous préviens dès maintenant que je serai particulièrement sévère pour l'ordre des jésuites. Mais ne vous trompez pas sur mes intentions et ne prenez pas cette sévérité pour du ressentiment. Si je condamne inexorablement dans ma conscience les trop complaisants champions de la culture latine et italienne, les vainqueurs insolents de Port-Royal, les impitoyables persécuteurs de 1709, je m'incline respectueusement devant les persécutés de 1762. Je salue les exilés convertis à la morale de leurs anciennes victimes, préférant la liberté de leur conscience, la dignité de leur vie et la sainteté de leur ministère spirituel à cette domination de la France si longtemps exercée par eux. Relisez d'Alembert, cet honnête et inconscient apologiste de la Compagnie, et vous penserez, comme moi, que les jésuites se sont réhabilités par leur chute. En ce qui touche l'esthétique, il ne peut ici rien subsister de nos griefs antérieurs. Depuis cinquante ans, aucun ordre religieux en Europe ne s'est fait avec plus de dévouement et d'intelligence le promoteur du style gothique français. Il suffit de rappeler l'œuvre du père Tournesac [1]. Maintenez-moi en tous cas, sur tous les points, la liberté de pensée et de parole dont on jouissait quelquefois à Port-Royal, au XVIIe siècle, même en face des plus hautes puissances de la terre.

Et, quand je vous montrerai notre pédagogie contemporaine, inexorable héritière des plus néfastes institutions dont elle prolonge la durée, s'appliquant à briser les derniers ressorts du tempérament français, tout en prétendant respecter l'indépendance de l'esprit national, vous me permettrez de profiter à mon tour des immunités du langage pédagogique ; vous me laisserez répondre avec Pascal, dans l'emportement de la quinzième lettre provinciale : *Mentiris impudentissime.*

II

S'il est vrai de dire que l'humanité, dans sa transformation continuelle, est toujours en mouvement, toujours en marche, sans un

1. *Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, année 1876, tome XL, p. 6.

moment de trêve ni de repos, il faut cependant remarquer que cette marche se fait par étapes, que chacune de ces étapes a sa physionomie particulière, et qu'au début de chacune d'entre elles on voit se réunir et se grouper les éléments moraux, les principes nourriciers qui alimenteront l'esprit de la troupe pendant le voyage de la journée. Le XVIIe siècle est une des étapes principales de la marche de l'art. Une fois que l'Europe, moins la Hollande et l'Orient byzantin, se fut, par l'adoption du style de la Renaissance classique, engagée dans la voie des inspirations latines, cette période de l'art inaugura définitivement des procédés qui devaient déterminer systématiquement une romanisation théorique de plus en plus effective.

Le premier développement de la Renaissance classique, produit de la transaction intervenue entre l'art d'origine barbare, entre l'art du moyen âge et l'art de l'Antiquité, ce rejeton bâtard mais charmant, dont nous nous sommes épris en Europe, depuis une soixantaine d'années, et dont la grâce nous faisait pardonner la naissance illégitime, cet ancêtre direct de l'art moderne redevenu classique fut complètement condamné, repoussé, renié avec la plus intraitable hauteur par les savants théoriciens du XVIIe siècle et par l'opinion académique, qui fonda la doctrine sur laquelle nous vivons encore.

Fréart de Chambray, en 1650, dans son *Parallèle de l'Architecture Antique avec la Moderne* [1], parle de « la licence effrénée qui règne aujourd'hui parmi nos compositeurs de composites, laquelle ne change pas seulement le rang des ordres, mais va renversant tous les principes et sappant les fondemens de la vraye architecture, pour en introduire une nouvelle tramontaine, plus barbare, et moins plaisante que la gothique. »

« L'architecture, dit d'Aviler [2], mort en 1701, changea de « face; le goût antique prit la place du gothique qui, insensible- « ment, s'anéantit. Ce changement ne fut pas cependant subit; on « en était encore si préoccupé, les yeux étoient si pleins des objets « que le mauvais usage avoit introduits, qu'on fut pendant quelque « temps à s'apercevoir que c'était dans les seuls fragments de l'ar-

1. Page 98.
2. *Cours d'architecture*. Préface, édition de 1750, p. XXI.

« chitecture antique qu'il falloit chercher les véritables principes « de l'art. »

François Blondel, un des premiers maîtres de l'enseignement théorique et professionnel de l'école d'architecture, disait :

« L'architecture, que les nations maîtresses de l'Univers avoient « autrefois élevée à un sublime degré de gloire, a ressenti, dans la « suite des temps, ce que pouvait la fureur et l'ignorance des bar- « bares qui, renversant ses illustres monumens, ont tasché d'en « esteindre entièrement la mémoire. Elle serait encore ici ensevelie « dans ses ruines, si la généreuse libéralité de François Ier, père « des Sciences et des Arts, ne l'en avait tirée. Ce grand prince avoit « dessein de la remettre dans son premier lustre, mais sa mort et « les guerres domestiques qui la suivirent, empeschèrent l'effet « d'un projet si noble. L'architecture n'eut pas le temps de se « *nettoyer*, pour ainsi dire, de la *rouille* qu'elle avait contractée « sous terre [1]. »

Voltaire est encore plus brutal, plus injuste et plus aveuglé :

« Depuis les dernières années du cardinal de Richelieu, dit Vol- « taire [2], jusqu'à celles qui ont suivi la mort de Louis XIV, il s'est « fait dans nos arts, dans nos esprits, dans nos mœurs, comme « dans notre gouvernement, une révolution générale qui doit ser- « vir de marque éternelle à la véritable gloire de notre patrie. « Avant le siècle que j'appelle de Louis XIV, et qui commence à « peu près à l'établissement de l'Académie française, les Italiens « appelaient tous les ultramontains du nom de barbares : il faut « avouer que les Français méritaient en quelque sorte cette injure. « Leurs pères joignaient la galanterie romanesque des Maures à la « grossièreté gothique ; ils n'avaient presque aucun des arts aimables. « Louis XIII, à son avènement à la couronne, n'avait pas un vais- « seau : Paris ne contenait pas quatre cent mille hommes et n'était « pas décoré de quatre beaux édifices ; les autres villes du Royaume « ressemblaient à ces bourgs qu'on voit au delà de la Loire ; ainsi, « pendant neuf cents années, le génie des Français a été presque « toujours rétréci sous un gouvernement gothique. »

On conviendra que François Blondel et Voltaire sont bien durs

1. *Cours d'architecture*, 2e édition, 1698, in-folio, préface.
2. *Siècle de Louis XIV*, œuvres complètes, 1785, tome XX, page 191.

pour les collaborateurs français de Jean Joconde, pour Pierre Lescot, pour Jean Bullant, pour les constructeurs de Gaillon, de Blois, d'Amboise, du vieux Chenonceaux, de Chambord, et des autres châteaux et hôtels des « bourgs d'au delà de la Loire ».

Cent ans après, un secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, Quatremère de Quincy, malgré les éloges distribués dans ses notices historiques à quelques artistes de la première Renaissance française, ne pensait pas autrement au point de vue des principes. Ecoutez-le :

« Si le mélange de deux genres de bâtir est discordant, dit « Quatremère de Quincy [1], c'est surtout celui du goût gothique « uni aux ordonnances grecques, dont le système régulier, mis en « opposition, avec une irrégularité systématique, ne peut que bles-« ser l'esprit et les yeux. »

On voit que nos théoriciens classiques de ces dernières années ont été imprudents dans leur admiration sans réserve pour l'art de la première Renaissance latine qui régna en Occident, de l'aurore du XVe siècle au milieu du XVIe. Ils sont arrivés ainsi à porter au compte de l'Antiquité des mérites qui ne dépendaient pas exclusivement de son intervention, et que les grammairiens et les apologistes de son art, après les avoir toujours repoussés, se sont appliqués à détruire. Les prédécesseurs de ces modernes théoriciens étaient bien mieux inspirés et bien plus logiques, quand, remontant moins haut, ils faisaient tout partir de Vignola (1505-1573), de Palladio (1518-1580) et de Scamozzi (1552-1616), c'est-à-dire des législateurs définitifs de l'esthétique renouvelée des Romains, des codificateurs de l'ordre unique et colossal, des premiers continuateurs praticiens de Vitruve et des premiers et intolérants janissaires de ses théories. On sentait nettement alors combien était réelle et solide, dans sa simplicité, l'unité de la doctrine qui a dominé depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours dans tout l'Occident. L'école académique n'a jamais rien voulu regarder avant Poussin et Puget. L'enthousiasme professé pour l'art du XVIe siècle, si légitime qu'il fut en lui-même, est venu compromettre et ébranler le vieux dogme pédagogique. On n'y a pas pris garde. Et pour

1. *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du XIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe*, tome II, page 130.

tant, c'est peut-être par le goût pour la première Renaissance, c'est peut-être par la complaisance pour une époque trop longtemps mal étudiée et mal comprise, que le fétichisme intransigeant de l'antiquité classique périra.

La Renaissance a été insupportable le jour où elle est devenue la copie servile et insipide de l'Antiquité. Ce n'était donc pas la *Renaissance* pure; ce n'était donc pas la vraie *Renaissance*, cette période exquise, mais éphémère, que d'imprudents amis de l'art classique nous ont fait admirer sous ce nom. Rien de plus vague d'ailleurs que ce mot de *Renaissance*, en dehors de l'interprétation scolastique qui la fait commencer avec la pratique rigoureuse et obligatoire de la grammaire de Vitruve, avec la tyrannie de l'Humanisme, avec l'enseignement d'une archéologie scientifique usurpant les droits d'une esthétique nationale et populaire.

Une fois acceptée en France et organisée par la puissance royale, l'application de l'esthétique antique fut absolue dans l'enseignement. C'était, comme je l'expliquerai tout à l'heure, le résultat d'un entraînement pédagogique long et préalable. L'intransigeance du goût public, la passion pour l'antiquité ne furent pas moins grandes ni moins violentes au XVII[e] siècle sous Louis XIV, qu'à la fin du XVIII[e], sous Louis XVI et pendant la Révolution. En lisant les préfaces des livres d'histoire de l'art, on est effrayé du fanatisme professé par les premiers législateurs du style néo-romain au moment de sa résurrection et de sa consécration officielle. Colbert a précédé David d'un siècle et n'était pas moins radical que lui. L'antiquité seule lui paraissait digne d'inspirer les artistes appelés à la décoration des palais royaux et, pas plus que le réformateur révolutionnaire, il n'admettait d'interprétation. Il voulait acclimater à Paris et à Versailles, dans toute la France, l'Antiquité toute crue, lui qui souhaitait de faire transporter, pierre par pierre, à Versailles, la maison carrée de Nîmes.

« Faites, commandait Colbert en 1680, faites travailler diligemment aux termes, vases et généralement à tout ce que je vous ai ordonné; mais prenez bien garde que les sculpteurs *copient purement l'antiquité sans y rien adjouter.* » Et quelques jours après : « Prenez garde qu'il n'y ait rien de changé aux originaux, c'est-à-dire que les copies que vous ferez faire soyent de mesmes mesures

et que les ornemens soyent faits avec soin et amour. — Faites avancer les vases. Prenez bien garde qu'ils soient beaux et qu'ils soient tous *pareils à l'antique* [1]. »

Renouvelant l'effort de François Ier, Colbert faisait acheter partout en Italie des marbres antiques. Il ordonnait la reproduction en plâtre ou par le dessin et la gravure de tout ce qu'il ne pouvait acheter. Pour la seconde fois, la colonne Trajane avait été moulée aux frais de la France. Colbert veut encore que les plus importantes des statues antiques conservées à Rome soient copiées en marbre pour venir décorer les jardins de Versailles. L'exécution de ces copies fut le premier travail exigé des sculpteurs membres de l'Académie de France à Rome [2]. Et, quoique la décoration de Versailles soit depuis longtemps complète et aujourd'hui abandonnée, le règlement de Colbert est toujours en vigueur.

Si Louis XIV proféra, comme on le prétend, le fameux « ôtez-moi tous ces magots », il était logique, et il résumait avec vivacité une théorie qu'il s'était appliqué par tous les moyens à propager. Il promulguait l'arrêt de ses Académies et fixait pour la postérité le sentiment d'une société entière, celle des *honnêtes* gens de longue éducation latine. Fils et héritier de l'Humanisme, comme Taine l'a démontré d'une irréfutable façon, l'esprit jacobin, cent ans plus tard, ne conclura pas autrement que Louis XIV.

Louis David pense exactement comme Colbert. Le premier acte de ses caudataires et de ses agents qui composaient la Société populaire et républicaine des arts, siégeant au Louvre, en 1793, a été de réclamer l'éloignement de toute l'école hollandaise de peinture et la disparition de tous les meubles dans la confection desquels les profils de l'antiquité classique n'avaient pas été adoptés [3]. Reprise par David, après la Révolution, la théorie de l'ancien régime, avec son puissant appareil et son engrenage pratique, a été appliquée à notre France contemporaine. Jamais les institutions de Louis XIV

1. *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, lettres des 1er février, 29 février et 5 décembre 1680, tome I, pages 93 et suiv.

2. *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France*, tome II, pages 92 et suiv.

3. Voyez le renvoi aux documents originaux dans l'introduction du tome I, d'*Alexandre Lenoir, son journal et le musée des Monuments français*, p. LXVIII, LXIX et LXX.

n'ont brillé d'un plus vif éclat, ni pesé d'un poids plus lourd sur la pensée nationale.

Il y a donc unité dans la doctrine générale qui inspire l'administration des Arts en France, depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours. Voici une autre preuve de cette persistante logique. Colbert, comme un de ses prédécesseurs Sublet de Noyers, comme plus tard tous ses successeurs dans la direction des Arts, n'a connu et voulu recommander que l'Antiquité latine. C'était un engouement de parti pris et le résultat fatal de l'éducation publique que de faire obstinément copier et mesurer les monuments romains de la plus basse époque. Les avertissements et la clairvoyance ne manquèrent pas cependant dès le début. Un des premiers directeurs de l'École de Rome chercha à éluder un ordre de mesurer et de relever certains monuments indignes de l'attention d'un artiste véritable, en même temps qu'il protesta contre la niaise admiration pour la Rome décadente, alors qu'Athènes était ignorée.

Le 9 août 1696, le Directeur de l'Académie de France, à Rome, écrivait au marquis de Villacerf :

« Si vous me permettez, Monsieur, de vous dire mon sentiment, « je ne vous cacheray pas qu'après avoir bien examiné toutes « choses, je ne croy pas la despense sy utile qu'elle paroît d'abord... « Il est constant que l'arc de Constantin, qui est le plus beau et le « plus grand des ouvrages qui restent, n'est qu'un ouvrage de « pièces rapportées, les meilleures prises de l'arc de Trajan, les « autres d'assés méchant goust.

« ... Pour les proportions, le temps qui use tout les a tellement « altérées qu'il seroit bien difficile de les y trouver telles qu'elles « estoient en sortant de la main de l'Architecte. Ces proportions « sont d'ailleurs sy différentes dans les ouvrages qu'il est bien dif- « ficile de faire un bon choix, à moins de prendre party de se servir « de la proportion moyenne entre toutes ces différences, comme a « fort bien remarqué M. Perrault, dans son livre des Cinq ordres « d'architecture. Je ne scay, Monsieur, si vous trouverés bon que « je vous dise une pensée que j'ai eue et c'est que je ne voy pas « pourquoi l'on a négligé de faire dessiner les restes des plus beaux « édifices qui sont répandus dans les villes du Levant, à Athènes « particulièrement et dans les autres lieux fameux par ces sortes

« de monuments. Les Beaux-Arts estant venus de la Grèce en Italie, « l'on verrait les choses dans l'origine tant pour l'architecture que « pour la sculpture. »

La protestation du Directeur de l'Académie de France à Rome ne devait servir à rien, puisque longtemps après (197 ans), la jeunesse artiste de notre pays est encore, à la suite de ses succès scolaires, exposée à dessiner, à copier ou à mouler aux frais de l'État les rebuts romains de l'architecture ou de la sculpture antique, et que cette même jeunesse continue, à titre de récompense, d'être forcée d'habiter pendant un certain nombre d'années au milieu de modèles frelatés et d'exemples pernicieux, dont on aperçoit depuis deux siècles le sinistre reflet sur tant de monuments de la France [1]. Voilà des preuves irréfutables de l'unité et de la perpétuité de la doctrine académique, sous laquelle, en droit comme en fait, le temps présent se trouve encore placé.

C'est donc bien vrai, comme j'aurai l'occasion de vous le montrer plus en détail, le xviie siècle inaugura, proclama et organisa, à titre d'institution publique, le culte exclusif de l'antiquité classique. De plus, dans cette nouvelle religion esthétique qu'il substituait aux vieux rites nationaux, il ne voulut pratiquer qu'une secte, la moins respectable de toutes, celle de l'Antiquité latine, et, pour nous initier à cette antiquité, il nous donna l'Italie pour institutrice.

Au sentiment des éducateurs du xviie siècle, la supériorité morale de l'Italie était une conséquence inévitable de l'adoption de l'art et de la culture antiques par l'Europe occidentale. En effet, pendant toute cette période de l'histoire de l'art que nous allons examiner cette année, depuis que l'enseignement de celui-ci a cessé d'être uniquement le résultat de l'apprentissage et est devenu essentiellement dogmatique, depuis qu'il fait partie d'une pédagogie générale professée dans des écoles, tout comme le latin, l'histoire ancienne et la mythologie, il s'est formé, il s'est dégagé une certaine théorie de l'unité absolue de l'esthétique. Cette théorie, invariable dans

1. Je vous fournirai, à cet égard, la démonstration la plus complète et notamment les aveux des plus illustres artistes, nos contemporains, qui révèlent très nettement la source véritable de l'intoxication permanente de l'art français, à savoir le séjour obligatoire et prolongé à Rome. Voyez, par exemple, la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XIII, 1876, p. 200.

ses conclusions pendant près de trois siècles, constitue un véritable dogme, non seulement très envahissant dans le domaine intellectuel et moral, mais encore susceptible d'application pratique et d'utilisation politique ou sociale. L'œuvre de la *raison raisonnante*, si bien nommée et si bien stigmatisée par Taine, commence alors ses terribles ravages.

Du moment qu'il n'y a, en raison, qu'une seule esthétique, que ce principe abstrait s'impose universellement à l'intelligence humaine, une place privilégiée devait être nécessairement assurée à celle d'entre les nations européennes qui s'était montrée, à travers les siècles, l'interprète la plus fidèle de ce principe. De même qu'il y avait eu un peuple d'élection dans l'antiquité biblique, de même, depuis les temps de la décadence classique, il y eut un peuple privilégié, obstiné dans ses croyances traditionnelles, aux yeux duquel la vérité primordiale n'avait jamais été complètement obscurcie, même aux plus mauvais jours. Ce peuple doit être et est nécessairement le dépositaire éternel du feu sacré.

De Fréart de Chambray à Quatremère de Quincy, des bureaux de Sublet de Noyers et de Colbert, où naquirent l'Académie de Peinture et l'Académie de France à Rome, jusqu'aux bureaux de la Restauration qui organisèrent l'École des Beaux-Arts, telle est l'opinion qui a régné dans notre pays. Je vous épargne les citations des auteurs du XVIIe et du XVIIIe siècle. Mais voici comment le dernier, et l'un des plus illustres régents de notre pédagogie nationale, a formulé la doctrine héréditaire, à l'usage de la 1re classe de l'Institut, chargée par les lois actuelles d'en surveiller l'application et d'en maintenir le respect.

« Mille causes réunies, dit Quatremère de Quincy, ont concouru « à faire de l'Italie une espèce de Muséum général, un dépôt com- « plet des objets propres à l'étude des Arts. Ce pays est le seul qui « puisse jouir de ce privilège proprement dit ; il le tient de la nature « même des choses ; il le doit en grande partie à l'existence et à la « conservation des monuments indigènes et des traditions de l'an- « tiquité qui l'ont garanti de la contagion totale de *l'ignorance* et « de la *barbarie*, dont le reste de l'Europe fut infecté jusqu'au « XVe siècle. C'est une vérité que *l'ignorance du bon goût* n'y fût « jamais entière dans aucun temps. On n'y trouve aucune époque,

« qui ne puisse se vanter de quelque monument digne des regards
« de tous les âges, même les plus éclairés.

« L'action de cette continuité de culture fut cause de la précocité du développement des arts en Italie. Vous savez qu'ils avaient atteint dans ce pays la plus haute perfection qu'ils aient reçue chez les modernes, lorsque d'autres nations en *ignoraient* non seulement les procédés, mais même le nom [1]. »

Toutes ces aménités et ces gros mots à l'adresse de l'art français, sont signés, je le constate, par un membre de l'Académie des Beaux-Arts. On pardonnera donc à un simple mortel si, par malheur, quelque vivacité de langage lui échappait dans la réfutation de ces flagrantes hérésies et la réponse à ces mortelles injures.

Hors de l'antique et de son interprétation italienne point de salut. C'était déjà l'axiome du XVIe siècle. Réfléchissons à ce que le XVIIe siècle aurait pu apporter de nouveau dans sa fièvre de production. Voyons dans quel sens il pouvait diriger son activité. Remontera-t-il le courant, ou s'abandonnera-t-il à lui, en accélérant sa vitesse? Henri IV, Richelieu, Mazarin, Louis XIV et Colbert, poussés par un ensemble de circonstances et avec la complicité de toutes les classes dirigeantes de la nation, ont donné le coup de barre définitif qui nous a jetés pour si longtemps dans le sillage de l'Italie.

III

C'en est fait. Rome est redevenue la capitale du Monde. Ce sceptre qu'elle avait perdu par les armes, il y a un peu plus de mille années, la latinité l'a reconquis par les arts de la paix, précisément par ces arts méprisés, que le chantre de sa gloire avait dédaigneusement abandonnés aux vaincus. La tyrannie recommence et, pour être purement morale et intellectuelle, n'en est pas moins impitoyable.

Le désir de voir Rome au cours d'un pèlerinage dirigé vers les

1. *Lettres sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique à Athènes et à Rome*, par Quatremère de Quincy, Paris, 1806, pp. 185 et 186. Ces lettres sur les Monuments de l'Italie datent de 1796.

reliques les plus notables de l'antiquité classique, la fascination exercée par le Capitole transformé en Sinaï fulgurant, d'où les lois éternelles de l'art nouvellement retrouvées étaient réputées descendre chaque jour pour se communiquer aux croyants sincères, obsédaient, depuis le commencement du xvii[e] siècle, la pensée de tous les artistes français. Pour ceux-ci, définitivement portés en moins de cinquante ans vers les théories de la Renaissance par les courants factices que j'ai eu l'occasion de vous signaler pendant les premières années de nos entretiens, l'Italie était un pôle magnétique d'une irrésistible attraction. C'était la terre promise entrevue dans les rêves de l'apprenti, envahie par les premiers pas du maître émancipé, envahissant elle-même et éblouissant l'imagination de l'Europe, ouverte à l'immense propagande créée par les innombrables estampes des éditeurs romains. Pas de remède à cette manie universelle. Car c'est la raison à la recherche d'une méthode qu'on croit enfin découverte, c'est la sagesse en quête de vérités définitives; c'est la bonne foi de l'étudiant; c'est la sincérité du praticien; c'est l'inquiétude la plus touchante du philosophe; c'est la logique la plus rigoureuse du cartésien; c'est le besoin de règles morales du chrétien; c'est la soif de la certitude et la haine du scepticisme, en un mot ce sont les plus hautes qualités du cœur qui la causaient. La biographie des artistes de cette époque est remplie des saintes escapades de leur sérieuse jeunesse qui toutes convergeaient vers le même but : atteindre un certain lieu privilégié entre tous où, loin du tumulte et des erreurs du temps présent, sous la sauvegarde de ce robuste génie antique éprouvé par la pratique de vingt siècles, en collaboration quotidienne avec lui, dans un élysée surnaturel et sous le ciel d'une Arcadie renouvelée, on pouvait le plus noblement penser, le plus dignement travailler. J'aurai l'occasion de vous signaler, par quelques énumérations, cet exode régulier, cette émigration quasi réglementaire de la jeunesse artiste de notre pays, sollicitée par ce mirage. Je vous montrerai à travers les sentiers des Alpes cette caravane ininterrompue, cette longue et grave théorie des néophytes de l'art romain, marchant intrépidement sans regarder autour d'eux, sans interroger les traditions familiales, à la conquête de la perfection esthétique, à la contemplation du Beau absolu.

Le seul moyen de comprendre l'art d'une époque déterminée, c'est d'en pénétrer la psychologie. Efforçons-nous donc de reconstituer celle-ci. Fasciné, attiré, convaincu, l'artiste alla d'abord à Rome, au XVIIe siècle, pour le salut de son esprit et la satisfaction de sa conscience, comme pendant le haut moyen âge, on était allé à Jérusalem pour le salut de son âme, pour l'accomplissement d'un vœu ou pour l'expiation d'une faute. De même qu'aujourd'hui les Musulmans vont encore à La Mecque, on allait à Rome raisonner, asseoir et fortifier sa foi dans le dogme nouveau du classicisme. Revenir de Rome, après un séjour plus ou moins prolongé, constituait, en outre, une supériorité morale unanimement reconnue, un accroissement d'autorité doctrinale. On comptait désormais dans sa spécialité parmi les hommes éprouvés, parmi ceux qu'on appelait les *Vertueux*.

Les plus éminents d'entre ces *vertueux*, insensibles à tout avantage matériel, ne daignaient même pas revenir de leur voyage. Après avoir vécu là-bas, affranchis de la mode, bercés par un rêve étoilé au milieu d'une chaude atmosphère de principes transcendants, dans l'intransigeance la plus farouche de leur foi esthétique, ils mouraient à Rome, lentement consumés par le feu de leur idéal, oublieux de leur patrie naturelle, léguant leurs cendres à leur patrie d'adoption et confiant le soin de leur mémoire au seul génie étranger qui les avait inspirés. Voilà l'âge héroïque de la première romanisation de l'art français, romanisation systématique, déjà, sans être encore officielle, personnelle seulement à quelques intelligences d'élite. De cette romanisation-là, il ne faudra jamais parler qu'avec respect, quoique, sans avoir rien fondé de durable, elle ait fait bien du mal en attirant dans un piège, par la hauteur de ces exemples, les générations futures, moins vigoureusement armées contre les périls de l'exil et les contagions d'un séjour à l'étranger.

En effet, l'enthousiasme des premiers romanisants français, installés à Rome, était fait de réaction contre l'art contemporain, on peut même dire contre l'art italien déjà vicié et tombé dans la plus dégradante sénilité [1]. Enveloppés encore dans leurs principes

1. Nous en fournirons quelques preuves plus loin, et elles abondent dans la *Correspondance des Directeurs de l'École de Rome*, publiée par M. de Montaiglon. Voyez également un témoignage peu suspect, émané d'un partisan de

nationaux, les premiers arrivants jouirent presque tous d'une véritable immunité. Mais la Rome idéale, la Jérusalem céleste n'existait que dans le cœur d'un Poussin ou d'un Claude. A côté de cette Rome chimérique, nourrice des grands sentiments et inspiratrice des œuvres fortes, il y avait la Rome réelle, la Rome italienne, la Rome pratique et vivante, exploitant la Rome théorique et morte. C'est celle-là qui, cachée derrière les ruines, attendait l'Europe et la France pour se jeter sur elles et les garrotter. Dans cette capitale aux mille visages, il y avait encore une autre personnalité très digne d'être prise en considération, c'était la Rome pontificale. L'influence de cette Rome papale, sur un siècle aussi chrétien et dans un pays aussi religieux que la France d'alors, est facile à deviner. Cette influence dont je préciserai pour vous les manifestations, fut terrible au point de vue de l'art.

l'institution de l'Académie de France *Les premières installations de l'Académie de France à Rome*, par Auguste Castan, Besançon, 1889, in 8°, page 25). Nous ne pouvons pas non plus oublier que, dès 1862, alors que nous ne possédions pas encore toutes les preuves directes, si accablantes, M. de Chennevières n'avait pas hésité à proclamer cette vérité dans le tome IV de ses *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, page 5, à propos d'Hilaire Pader : « Voilà, dit-il, le monde de pédanterie impuissante, de vide, de maniérisme clinquant, de décrépitude ambitieuse que hanta et adora Pader à Rome... L'École de Rome se trouvait, en ce temps-là, juste au point où nous voyons aujourd'hui celle de Paris : même anarchie, même confusion dans les principes, même fatigue de la grandeur des ancêtres. Les Carrache avaient été ce que fut pour nous David et leur Dominiquin fut notre Ingres... L'adresse du métier répandue en toutes les mains, la vulgarisation de certains procédés de composition, le relâchement de la discipline, entamée du vivant même des Carrache par le schisme énergique du Caravage, comme celle de David par les élèves de Gros, tout cela avait, en trente ans, troublé si profondément les esprits et pourri si avant le sol romain, qu'il n'y pouvait plus éclore peintre ni sculpteur d'un peu de sève ; plus un seul arbre, mais des broussailles, plus un seul maître, mais une fourmilière de praticiens agréables et diserts, à l'usage d'une aristocratie plus magnifique que délicate... De même que nous voyons aujourd'hui les Belges et les Badois faire fortune à Paris, ce fut alors le bon temps des étrangers à Rome ; ils y arrivaient avec des yeux neufs, et ils découvrirent une Italie nouvelle... Nicolas Poussin, Jean Lemaire, Errard, Lebrun, venus là *avec l'austère bon sens de la vieille France du Nord*, ne furent frappés, dans leur étude de Rome, que par l'art simple et sévère de ses antiques monuments, et, à la majesté seule de ses ruines, non au clinquant de ses églises dorées, reconnurent la ville éternelle. *En notre siècle, comme en celui-là par Poussin, l'art ne reprendra sa hauteur que par qui lui rapportera la noble rudesse et la mâle simplicité, par quelque Jean-François Millet, un paysan bas-normand.* »

Quelle clairvoyance ! ceci était, nous le répétons, écrit en 1862.

On aurait pu croire que les forces du Gallicanisme s'opposeraient à l'invasion des idées italiennes et préserveraient de toute atteinte le sentiment français. On aurait dû pouvoir compter, de ce côté, sur la résistance de notre esprit national. Mais cette résistance ne se montra efficacement que dans le domaine de la pensée religieuse et dans la théologie dogmatique. Si les jansénistes l'avaient emporté sur les jésuites, l'art aurait été certainement un peu moins italien, mais presque aussi classique et presque aussi latin, dans le fond sinon dans la forme; l'esthétique du XVIIe siècle en aurait à peine été changée.

Les ordres religieux naissants, les congrégations ecclésiastiques de la France du XVIIe siècle, tous les vieux ordres rajeunis par des réformes ne professèrent pas, en matière d'art, des opinions bien sensiblement différentes de celles des Jésuites. Oratoriens, Trappistes, Sulpiciens, Chartreux réformés, Dominicains, Franciscains, Bénédictins de Saint-Vannes et de Saint-Maur — ceux-ci cependant un peu moins que les autres, nous le verrons — ils subirent tous la mode italienne et crurent pouvoir se désintéresser du choix des formes de l'art religieux. Ils se résignèrent au style courant abâtardi, dont les tristes modèles leur arrivaient avec l'estampille pontificale, distribuée par l'active propagande du *Gesù*. Cette conformité extérieure des édifices religieux de la France avec ceux de Rome était un premier gage donné de l'orthodoxie de l'Église de France. Le Gallicanisme intransigeant des idées avait tant de choses à se faire pardonner. On résista, évidemment le moins possible, sur tout ce qui n'était pas de pure doctrine ecclésiastique; le clergé français tout entier ne songea qu'à sauvegarder quelques-unes de ses libertés primordiales, en oubliant que les formes de l'art faisaient, elles aussi, partie de ces libertés. Dans cette abstention générale de l'Église française, dans ce renoncement universel à toute initiative artiste, qui préparait notre pays à subir irrémédiablement l'influence latine déjà créée par la pédagogie, le seul ordre religieux militant sur tous les terrains à la fois, fut la compagnie de Jésus. Cette société tira partie de la réserve, de la trop grande discrétion, du désintéressement de la piété française, et exploita celle-ci avec une science consommée. Elle arbora partout son drapeau. Elle importa partout son type personnel. Elle obséda les yeux et la pen-

sée par la reproduction, répétée à chaque coin de rue, des édifices où sa puissance s'étalait à Rome dans toute sa gloire. Le but poursuivi par elle est bien évident, par la fixité du type de toutes ses constructions et par le choix des artistes à qui elle les demande. Elle ne surveille pas seulement ses architectes, elle les forme elle-même et les prend, la plupart du temps, dans son sein. Un plan général, presque uniforme, est imposé à tous. Elle apparaît dans tout l'univers avec la même figure : je vous le prouverai par des images. Elle pèse ainsi partout, par sa présence rendue matériellement sensible. Elle se procura donc, par l'architecture et par les arts qui en dépendent, la plus vaste des réclames. Elle imposa en même temps à l'art religieux du monde entier, pendant deux siècles, le moule ultramontain de son esthétique personnelle, déclarée romaine et orthodoxe par excellence. Par lassitude et sans défiance, la France, avec toute l'Europe, avait fini par l'adopter. La Compagnie avait fait de l'art latin, comme elle faisait de la langue latine, avec la complicité involontaire des universités françaises, un instrument de gouvernement universel.

Je m'appliquerai à vous montrer, à l'aide de projections, l'ombre chaque jour grandissante de l'Italie, que la main des jésuites contribua, pour une bonne part, à étendre sur l'art français. Il ne me sera pas bien difficile de vous prouver que tel chef-d'œuvre qu'on proclame essentiellement français — comme la Sorbonne, comme l'Oratoire, comme les deux chapelles des Invalides, celle de Libéral Bruant et celle de Jules Hardouin Mansart — n'est pas indemne de tout contact avec l'art italien le moins recommandable et, qui pis est, avec l'art des jésuites.

IV

J'esquisserai aujourd'hui l'histoire de la préparation morale, de l'entraînement progressif que dut subir la France depuis le XVIIe siècle, avant d'avoir atteint un degré de réceptivité suffisant qui lui permît de s'assimiler complètement la culture italienne et latine. Faute d'avoir accompli ce travail préliminaire, les historiens de l'art n'ont pas compris la métamorphose de l'esprit français au moment où cette métamorphose devenait cependant évidente dans

les faits; ils l'ont niée ensuite, parce qu'on la croyait impossible et invraisemblable, tant que les causes secrètes de ce changement subit étaient restées cachées.

L'influence de la pédagogie adoptée par un peuple est toute puissante sur l'esthétique de ce peuple. Pour infuser dans les âmes françaises tous les préceptes de la civilisation païenne et méridionale, les maîtres des Universités, latinisés jusqu'aux moëlles, n'avaient pas attendu que le bon Rollin eût rédigé son traité : *De la manière d'enseigner et d'étudier les belles-lettres par rapport à l'esprit et au cœur* [1]. En tout cas, à partir de l'apparition du *Traité des Études*, c'était un axiome en France que tout le mouvement intellectuel de la nation dépendait et découlait de son éducation littéraire.

On lit à la page LX dans le *Discours préliminaire* du tome I de cet ouvrage :

« Le bon goût dont nous parlons ici, qui est celui de la littéra-
« ture, ne se borne pas à ce qu'on appelle science ; il influe comme
« imperceptiblement sur les autres arts, tels que sont l'architecture,
« la peinture, la sculpture, la musique. Au contraire, la déprava-
« tion du goût dans les arts a toujours été un indice et une suite de
« celle de la littérature. Les ornements chargés, confus, grossiers
« des anciens édifices gothiques et placés pour l'ordinaire sans
« choix, contre les bonnes règles et hors des belles proportions,
« étaient l'image des écrits des auteurs du même siècle. »

Autre preuve de l'intervention néfaste de la pédagogie :

« Il y a eu, disait en 1690, Charles Perrault dans son *Parallèle*
« *des Anciens et des Modernes* [2], il y a eu des hommes payez et
« gagez pour faire entrer profondément [l'antiquité] dans l'esprit
« des jeunes gens qu'on a mis sous leur conduite ; des hommes qui,
« revestus de longues robes noires et le bonnet carré en teste, leur
« ont proposé les ouvrages des anciens, non seulement comme les
« plus belles choses du monde, mais comme l'idée [même] du beau,
« et cela avec des couronnes toutes prestes, s'ils parvenaient à
« imiter ces divins modèles. Faut-il s'étonner que des jeunes gens,
« élevez au bruit continuel des louanges qu'ils ont ouï donner aux

1. Paris, 1740, 2 volumes in-4°.
2. Tome II, préface non paginée.

« anciens, ayent toujours conservé pour eux cette estime sans « bornes qu'on leur a inspirée dès leur enfance ? »

Cette page terrible et vengeresse, cri involontaire échappé à un témoin oculaire, est à elle seule l'explication et la condamnation de tout l'art du XVIIe siècle, de tout l'art français depuis trois cents ans.

Mais l'Université de Paris n'entendait pas raillerie sur ce sujet. C'était un article de foi que le dogme de la supériorité théorique de l'antiquité classique. Charles Perrault, tout membre de l'Académie française qu'il était, a su ce que lui devait coûter sa courageuse protestation. Récidiviste impénitent, il avait déjà osé dire dans son poème du *Siècle de Louis XIV* :

« La belle antiquité fut toujours vénérable ;
Mais je ne crus jamais qu'elle fust adorable.
Je vois les Anciens sans ployer les genoux [1]. »

Et dans la préface du *Parallèle* :

« Ils devraient, ces auteurs, demeurer dans leur grec
Et se contenter du respec
De la gent qui porte férule ;
D'un sçavant traducteur on a beau faire choix :
C'est les traduire en ridicule
Que de les traduire en François. »

Au nom des personnes vêtues de « longues robes noires et coiffées du bonnet carré », Boileau cria au scandale, ameuta tous les compères de la corporation et décocha contre l'impertinent les plus lourdes de ses épigrammes. Elles portèrent, comme tout porte dans la littérature spéciale des classes, leçons apprises et récitées en chœur par plusieurs générations d'écoliers. Le pauvre Charles Perrault ne s'en releva jamais. Les hommes illustres de son temps, qu'il avait célébrés et élevés au-dessus des anciens, ne lui pardonnèrent même pas cette partialité à leur égard, que Boileau déclarait impie et attentatoire au monopole officiel d'admiration réservé à la seule antiquité classique. Après la mort de Colbert, son protecteur, il fut rayé par Louvois de la liste des membres de l'Académie naissante des inscriptions. Il n'est plus connu aujourd'hui que comme

1. Le *Siècle de Louis XIV*, poème par M. Perrault, de l'Académie françoise, Paris, 1687.

conteur de *Peau d'Ane*. On ne bravait pas impunément, au XVIIe siècle, certaines congrégations littéraires. Félicitons-nous du progrès des idées. Il semble que les choses vont beaucoup mieux au XIXe siècle. Mais, en tout cas, il n'y a pas longtemps. Car je ne puis oublier ce léger coup de férule, délicatement asséné, au nom de la corporation, sur les doigts de Ludovic Vitet, en 1853, par un de ses confrères [1], après son livre sur le Louvre, où l'antiquité classique était indirectement critiquée à propos de sa niaise imitation pratiquée pendant le XVIIe siècle. Lisez l'article très courtois d'ailleurs de Charles Lenormant et vous devinerez que, sous la vague raison sociale : *Antiquité*, *Dix-septième siècle et Compagnie*, il devait exister alors, quelque part, une sorte de confrérie occulte très vivace, très jalouse, très puissante et très chatouilleuse sur le point d'honneur et les traditionnels privilèges du corps d'État. C'était un tribunal de francs-juges, composé de professionnels et de gens du monde qui s'était donné pour mission de punir les attentats commis contre la majesté de l'art antique et de réprimer toute menace à sa séculaire souveraineté. Cependant le ton avait sensiblement baissé depuis Quatremère de Quincy. Au nom de l'institution en péril, en face de l'apostolat de Viollet-le-Duc, un autre avocat d'office dut bientôt se lever. C'était naturellement un aspirant au secrétariat perpétuel. Le nouveau sauveteur n'épargna pas sa peine, compromit son client par un maladroit plaidoyer, et toucha le prix de son intervention.

Je ne puis donc, non plus, passer sous silence, la leçon professée par Beulé, le 6 janvier 1857, à la Bibliothèque Nationale. Je la regrette pour sa mémoire, comme je m'en réjouis pour ma cause! Je m'abstiendrai aujourd'hui de toute appréciation; j'adresse simplement Beulé à Charles Perrault, qui était son égal, membre comme lui de deux académies, qui est mort comme lui, et qui lui dira, dans son texte de 1690, des choses que je n'oserais pas lui dire, même en latin. Voilà un « dialogue des Morts » inédit dont Fénelon n'aurait pas voulu être le sténographe.

La littérature du XVIIIe siècle, vous le savez déjà par mes

1. *Le Correspondant*, livraison du 25 mai 1853. *Le Louvre par M. L. Vitet*, de l'Académie française, par M. Ch. Lenormant de l'Institut, tirage à part de 19 pages.

citations de l'année dernière, prêtait en même temps son concours aux institutions pédagogiques, et elle n'avait point assez de mépris pour tout ce qui n'était pas classique. Pour avoir raillé les Vadius et les Trissotins, pour les avoir traînés sur son théâtre, Molière n'en était pas moins, ainsi que les plus illustres de ses contemporains, absolument gagné à la cause ultramontaine, ni moins asservi à la férule latine, ni moins dédaigneux de l'indépendance de notre caractère national, ni moins injuste envers le passé de la patrie française. Il suffit, pour en être persuadé, de lire la *Gloire du Val-de-Grâce*.

Sous Henri IV et sous Louis XIII, on apprenait encore l'histoire de France. Dès le second tiers du XVIIe siècle, Mézeray est lu et commenté. Les nombreuses éditions des *Recherches* d'Étienne Pasquier prouvent que, dans la première moitié de ce siècle, on avait partout à cœur de connaître et de maintenir certaines tendances du caractère national et l'ensemble des principes qu'on appelait les libertés gallicanes, principes qui étaient inséparables de l'histoire du pays. A mesure qu'on avance dans le XVIIe siècle et dans le suivant, ces notions s'obscurcissent. Pour paraître bien élevé, il suffit à un contemporain de Louis XIV de connaître l'histoire des Grecs et des Romains, aux traditions desquels le Roi se rattache directement, tandis qu'il dédaigne les coutumes de ses ancêtres. L'histoire de France est de moins en moins étudiée, si ce n'est dans le domaine fermé de l'érudition et dans le domaine frauduleux de la généalogie ; et tandis que les savants de l'école bénédictine, les d'Achery et les Mabillon, renouvellent cette histoire, elle devient lettre morte dans l'enseignement des Universités et dans celui des Jésuites. L'*Histoire de France* du Père Daniel est bien lente à paraître et à se compléter. Le digne et respectable Rollin, le recteur de l'Université, le pédagogue par excellence, l'auteur de la vaste *Histoire ancienne* dont la vogue fut immense, mourra sans laisser d'*Histoire de France*. A quoi bon perdre inutilement un temps précieux? Dans un demi-volume de l'*Histoire ancienne* qu'il a consacré à l'historique des arts libéraux, il conserve intacte la doctrine académique du XVIIe siècle, celle de Chambray, de Félibien et de Claude Perrault [1] et, s'il est amené incidemment

1. Ch. Rollin, *Histoire ancienne*, in-4°, édition de 1740, t. V, p. 560.

à parler de l'art de l'Europe au moyen âge, c'est pour en proclamer la nullité et le ridicule.

« J'avais besoin, dit Rollin, d'un guide aussi éclairé que Vitruve, « dans une matière que j'ignore absolument. Je ferai grand usage « des notes que M. Perrault a jointes à la traduction qu'il nous a « donnée de cet auteur, aussi bien que des réflexions de M. de « Chambray, dans son ouvrage intitulé : *Parallèle de l'architecture « antique et de la moderne*, dont je vois que les connaisseurs font « un grand cas, et de celles de M. Félibien, dans son ouvrage « intitulé : *Des principes de l'Architecture*, etc. »

« Il est étonnant, dit encore Rollin [1], que l'Italie remplie de tant « de monuments d'un goût exquis ait quitté son architecture « excellente, autorisée par l'Antiquité, par le succès, par la posses- « sion, pour en adopter une barbare, étrangère, confuse, irrégu- « lière, peu gracieuse. Mais elle a réparé cette faute, en retournant « la première à l'ancienne manière, *qui est l'unique* partout aujour- « d'hui. »

Rollin, en codifiant l'enseignement de l'Université de Paris, et, on peut bien dire de toutes les Universités de France, acheva de communiquer à toute la nation la croyance à l'existence d'une esthétique unique, loi primordiale et supérieure, de fondation lointaine, patriarcale et quasi divine, dont l'art du moyen âge n'avait été qu'une passagère et honteuse altération. L'antiquité devenait ainsi une sorte d'Ancien Testament de l'art moderne ; et, aux yeux de l'Europe reconnaissante, Louis XIV avait, par ses institutions littéraires, scientifiques et artistiques, par ses nombreuses académies de tout genre, réconcilié, dans la pompe de son règne, la loi nouvelle et l'ancienne loi.

Un très grand événement dans l'histoire de l'art français et qu'on n'a pas assez remarqué, fut l'entrée en scène des Jésuites. Ils contribuèrent pour beaucoup au changement radical du goût public français et à la profonde modification de notre esthétique. Aujourd'hui, je n'aurai que le temps de vous parler de l'influence qu'ils exercèrent par la voie de l'enseignement secondaire, accaparé par eux jusqu'à leur expulsion.

1. *Histoire ancienne*, édition de 1740, in-4°, tome V, p. 570.

« Les solitaires de Port-Royal avaient tenté une révolution dans l'enseignement public en France ; les jésuites, loin de les suivre dans cette tentative, les combattirent énergiquement ; ils maintinrent les langues anciennes à la place qui leur convenait : AU PREMIER PLAN. » Ainsi s'explique le R. P. Camille de Rochemonteix, dans son excellent ouvrage sur le collège de La Flèche (tome III, page 154[1]). Je vous conseille de lire ce livre loyal et sincère ; vous y remarquerez combien était puissante l'arme que la Compagnie sut se faire du latin pour affaiblir les tempéraments respectifs des diverses nations de l'Europe et imposer partout l'uniformité de sa doctrine dans toutes les branches de l'activité humaine.

On peut dire que l'âme française fut définitivement placée dans le moule de la culture latine par les Jésuites. L'Université de Paris, le Parlement, d'autres pouvoirs publics ou d'autres institutions privées luttèrent, avec la plus grande énergie, contre eux ; mais tous les établissements d'instruction n'eurent pas d'autres doctrines que celles des Jésuites en matière d'éducation. Une nuance serait à peine à indiquer pour Port-Royal et pour l'Oratoire. Personne n'avait deviné quel était le secret de la force des Jésuites, et leurs ennemis les plus acharnés ne cessèrent d'être pour eux, jusqu'à la fin, les plus fidèles des collaborateurs.

L'introduction du latin dans ce que nous appelons aujourd'hui l'enseignement secondaire général fut la plus terrible des invasions subies par l'esprit français. Toute l'éducation des Jésuites était dirigée en vue de comprendre la littérature latine et la civilisation païenne. Sans doute les Universités et les Collèges existaient chez nous avant les Jésuites ; ces établissements scolaires avaient une pédagogie peu sensiblement différente de la leur. Sans doute, depuis le plus haut moyen âge, ils enseignaient le latin et devenaient, par là, une source d'inspiration latine ! Mais ce sont les mœurs qui mènent le monde et les collèges de toute la France n'agissaient directement que sur une certaine classe de citoyens, celle des clercs. Le milieu noble et le milieu bourgeois du tiers état n'étaient pas influencés par eux. L'esprit public ne recevait pas d'eux une sorte de mot d'ordre. Il en fut autrement quand, d'une

1. *Un collège de Jésuites aux XVIIe et XVIIIe siècles. Le collège Henri IV de La Flèche.* Le Mans, 1889, 4 volumes in-8°.

façon générale, gentilshommes et bourgeois se mirent à suivre plus régulièrement l'enseignement des collèges publics, surtout celui des collèges de Jésuites, sans avoir l'intention d'entrer dans la cléricature.

Le développement de l'enseignement du latin répandu dans presque toutes les classes de la société, en dehors des exigences professionnelles, amena rapidement une très curieuse modification de l'esprit public et grossit singulièrement, à partir d'un certain moment, l'armée naturelle déjà si considérable du Romanisme. Aux xviie et xviiie siècles, tous les élèves des collèges universitaires et, plus que tous les autres, les élèves des Jésuites étaient romanistes, comme, bon gré, mal gré, le sont aujourd'hui tous les bacheliers. C'est encore, comme c'était déjà, la condition même de toute éducation. Dès lors, l'ensemble de la nation se trouva divisé en deux catégories de citoyens, ceux qui sont lettrés et par conséquent romanistes et ceux qui sont illettrés et qui, ne comptant pas, ne peuvent prétendre à rien diriger. La machine était très bien combinée pour broyer l'esprit national dans son engrenage. Peu à peu, la conscience de la France devenait facticement latine et se rapprochait de plus en plus des sentiments ultramontains.

Nous venons de voir les effets produits par l'éducation générale proprement dite de la France. Examinons les résultats préparés par l'enseignement professionnel. Là encore une grande révolution va avoir lieu. Les corporations n'avaient jamais pratiqué d'autre enseignement que l'apprentissage. Le procédé pédagogique, uniquement employé au moyen âge, va être, en partie, abandonné. La séparation de l'art et du métier, consacrée par la fondation de l'Académie de peinture et de sculpture, fait perdre à l'art quelques-unes de ses traditions et lui crée de nouvelles habitudes dont la plus importante est l'instruction théorique et dogmatique. L'École naît avec l'Académie et, quoi qu'on fasse, elle en demeurera toujours inséparable jusqu'à la fin, dans le Régime nouveau, comme dans l'ancien Régime.

Qu'est-ce que l'Académie? C'est une question à laquelle il n'est presque plus besoin de répondre après le solide travail de Vitet et après l'excellent chapitre que M. Lemonnier vient de consacrer à son étude dans son livre sur l'*Art français au temps de Richelieu et*

de Mazarin. L'auteur a eu le courage de dire absolument la vérité et de déclarer que cette intervention officielle du latinisme et de l'autorité publique dans l'enseignement de l'École française fut un désastre. « La Compagnie, mise en possession du monopole de l'enseignement, fixa la [pédagogie] dans le sens prétendu classique... Rien de plus factice, de plus faux, ajoutons le mot, de plus pauvre que cette pédagogie... Elle ramenait tout, la pensée, l'expression, l'exécution, à des formules ». Tout cela a été très bien constaté par M. Lemonnier.

L'Académie de peinture et de sculpture est définitivement jugée et condamnée pour le rôle perfide qu'elle a joué dans ce que j'appellerai la *dégallicanisation* de la France. Mais ce n'était encore rien que ce premier instrument de latinisation introduit dans l'enseignement professionnel. Le courant qui entraînait tout vers le Romanisme, était tellement irrésistible que la parodie du style classique, officiellement pratiquée par Lebrun, ne suffit pas longtemps à satisfaire la passion du moment. La pédagogie voulut établir, entre ses propres disciples et l'antiquité dont elle se proclamait l'élève, un contact immédiat. De là, la fondation de l'Académie de France à Rome. Et, depuis cette mesure, la pensée de la France représentée par l'élite de sa jeunesse artiste, soustraite aux tutélaires influences nationales, n'a pas cessé d'être livrée, par les soins et sous la surveillance du gouvernement français, aux entreprises et aux ingérences d'un art étranger.

Dans la lettre que Colbert fit rédiger pour être envoyée au Poussin, en 1664 ou 1665, on lit : « Parce qu'il semble encore néces-
« saire aux jeunes gens de votre profession de faire quelque séjour à
« Rome, pour s'y former le goût et la manière sur les originaux et
« les modèles des plus grands maîtres de l'Antiquité et des siècles
« derniers, et qu'il arrive souvent que ceux qui ont le plus de génie
« et de disposition négligeroient ou ne pourroient en faire le
« voyage à cause de la dépense, S. M. a résolu d'y en envoyer tous
« les ans un certain nombre, qui seront choisis par l'Académie et
« qu'elle entretiendra à Rome, durant le séjour qu'ils y feront [1]... »

Quoique cette lettre n'ait jamais été expédiée et que Poussin soit

1. *Mémoires de Charles Perrault*, livre II. Avignon, 1759, in-12, p. 69.

toujours resté étranger à l'Académie de peinture et sculpture, l'institution royale fut néanmoins installée définitivement à Rome dès 1666. « On y envoie, disait Voltaire dans son *Siècle de Louis XIV*, les élèves qui ont remporté des prix à l'Académie de Paris. Ils y sont instruits et entretenus aux frais du Roi ; ils dessinent les antiques ; ils étudient Raphael et Michel-Ange [1]. » En effet, aux termes des premiers statuts de l'Académie, arrêtés par Colbert, le 11 février 1666, les élèves devaient s'occuper à faire pour le Roi seul et sous les ordres d'un recteur, des copies de tous les beaux tableaux de Rome, des statues d'après l'Antique, des dessins de tous les édifices remarquables. Ils étaient surtout chargés de rechercher et de découvrir la loi des proportions des ouvrages antiques, afin de les enfermer dans des formules et des recettes à l'usage des maîtres et des étudiants de Paris.

« Les deux premières victimes que fit cette manie de mesurer les « statues antiques, dit M. de Chennevières [2], furent les deux « pauvres jeunes artistes qui eurent la charge de mesurer les « marbres de Rome pour le service de l'Académie. Ils en restèrent, « toute leur vie, abêtis par leur science. J'ai nommé l'un d'eux : « l'élève de Bourdon, Pierre Mosnier ; l'autre s'appelait Jean-« Baptiste Corneille, fils de l'ancien. Ce Jean-Baptiste avait obtenu « en même temps que Mosnier, la première pension que le Roi « donnait à deux jeunes peintres français, pour aller étudier à « Rome. Ils furent autorisés tous deux à partir pour l'Italie dans les « derniers jours de 1664, et, pendant que Mosnier opérait, suivant « la méthode et pour le compte de Bourdon, son maître, J.-B. Cor-« neille, était employé par ordre du Roy, à mesurer avec exactitude « les plus belles statues antiques, pour en connaître les proportions « et pour servir d'instruction aux élèves de l'Académie. »

« ... O vanité de la science ! — ajoute M. de Chennevières — Voilà « que, grâce à Mosnier et à Corneille, les peintres d'histoire con-« naissaient, par pouces et par lignes, les formes des chefs-d'œuvre

1. Voltaire, Œuvres complètes, édition de Kehl, tome XXI, p. 270. Voyez sur l'École de Rome : *L'Académie de France à Rome*, par M. Lecoy de la Marche et *la Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, publiée par M. de Montaiglon, Paris, in-8°, tomes I à III.

2. *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, tome III, p. 200.

« antiques ; et de ce jour précisément, n'allaient plus avoir de « valeur dans notre école que ceux qui se préoccupaient le moins « de l'antique. Le hasard même semble se mêler de la mystification : « J.-B. Corneille n'eut qu'un élève connu, ce fut Gillot, le maître « de Watteau. »

M. de Chennevières a parfaitement raison. Les seuls élèves de l'Académie de France à Rome qui ont laissé un nom dans l'histoire de l'art français sont ceux qui ont pratiqué le mieux l'école buissonnière et qui ont échappé ainsi aux conséquences du redoutable enseignement qu'on les forçait de recevoir. Triste école! Inutile tout au moins, quand elle n'est pas dangereuse, et toujours coupable, car elle n'a jamais cessé de conspirer contre l'esprit et les instincts de la patrie.

Ne m'accusez pas, Mesdames et Messieurs, de juger le passé avec les sentiments et les passions du présent. Très peu d'années après sa fondation, l'Académie de France à Rome était déjà sévèrement appréciée et même blâmée. Voltaire d'abord, l'ancien élève des Jésuites, qui n'est pas fréquemment suspect d'hostilité vis-à-vis du Romanisme, la déclare inutile dès le 2e tiers du XVIIIe siècle.

« C'est, dit-il, un noble hommage que rendit à Rome ancienne et « nouvelle le désir de l'imiter. On n'a pas même cessé de rendre « cet hommage, depuis que les immenses collections de tableaux « d'Italie, amassés par le Roi et par le duc d'Orléans, et les chefs-« d'œuvre de sculpture que la France a produits, ont mis en état « de ne point chercher ailleurs de maîtres [1]. »

L'existence des dangers encourus [2] par les pensionnaires du Roi pendant leur séjour dans cet établissement était parfaitement connue en France dès la fin du XVIIe siècle. L'Administration des Beaux-Arts aurait pu immédiatement être éclairée, si elle avait voulu l'être et si la pédagogie avait permis qu'elle le fût. Veut-on savoir à quoi s'applique le Directeur des jeunes artistes qu'on envoie en Italie pour s'y former ou plutôt s'y déformer le goût? C'est à les isoler le plus qu'il peut pour les empêcher de se laisser corrompre.

1. Voltaire : Œuvres complètes, édition de Kehl, tome XXI, p. 270.

2. Voir deux lettres de la Teulière du 22 avril 1693 et du 20 janvier 1703, *Correspondance des Directeurs de l'École de Rome*, tome I, p. 353 et 381. Cf. Lecoy de la Marche, *Académie de France à Rome*, p. 92.

Après avoir dépeint à Villacerf, ce qu'il appelle le « libertinage » de l'École italienne, La Teulière écrit le 9 décembre 1692 : « Je tascheray, Monsieur, autant que je pourrai, que cette dangereuse contagion ne vienne jusqu'à notre Académie qui va bien, Dieu mercy [1]. » Il eût mieux valu, pour le Directeur des Bâtiments du Roy, ne pas exposer la santé de ses pupilles, en les laissant travailler en France, dans l'atmosphère plus saine où ils étaient nés.

La Teulière ne veut pas laisser les maîtres italiens approcher de ses élèves :

« Je croyais, disait-il, à Villacerf, à la date du 29 juillet 1692, « pouvoir épargner la dépense des maistres, ayant vu par expé- « rience, quoi qu'en puissent dire les partisans de Rome, que le « goust de France, pour le dessein et la manière de draper, est « beaucoup meilleur que celui de Rome et ne lui cède en rien « pour les autres parties, persuadé de plus que M. Lebrun et « M. Mignard estoient au-dessus de tous les peintres de l'Italie... « et MM. Girardon et Puget au-dessus des sculpteurs, sans parler « de M. Coizeveaux, Desjardins et autres [2]. »

Les Directeurs se rendaient bien compte des inconvénients que présentait la résidence prolongée des artistes français dans un milieu aussi délétère que l'air contaminé de Rome. Ils estimaient que le séjour de cette ville ne devait s'administrer qu'avec précaution, comme certains traitements d'eaux thermales très violentes. Voir à ce sujet une lettre de Poërson au duc d'Antin, en date du 21 mai 1712.

« 21 mai 1712. — Vous m'ordonnez de vous mander mon senti- « ment au sujet du retour des élèves dont le tems finit au mois de « septembre prochain. Pour obéir à l'honneur de vos ordres, j'aurai « celui de vous dire que je crois très à propos de faire retourner le « sieur Edelinck, qui a fait assez de progrès dans le dessein, dont « il avoit grand besoin : à présent il faut qu'il se mette à graver, et « comme cet art est ignoré en ce pays, il me paraît nécessaire qu'il « aille en France où il y a d'habiles gens et où il aura de l'émula-

1. A. de Montaiglon, *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, t. I, p. 341.

2. Montaiglon, *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, t. I, p. 304.

« tion et de bons préceptes. Je crois qu'il est bon aussi que le sieur « Besnier, architecte, cherche à mettre en pratique les études qu'il « a faites en ce païs. *D'ailleurs la manière de construire les bâti- « ments à Rome, avec des briques, fort peu de pierres et sans « art de charpente*, étant très différente de la nôtre, demande de « nouvelles études. Je m'imagine aussi qu'il serait avantageux au « sieur Bousseau, sculpteur, de s'en aller. »

L'Académie et l'Administration publique savaient parfaitement à quoi s'en tenir sur la valeur de l'art italien. Dès l'année 1695, on s'apercevait que le dernier des élèves de l'Académie de Paris valait mieux que le meilleur sculpteur de la Rome moderne [1]. On était beaucoup plus Romain d'imagination, de doctrine et d'entraînement pédagogique à Paris qu'à Rome. Il suffit pour le prouver, d'opposer aux pratiques de Borromini et du Bernin les théories qui avaient cours à Paris entre l'époque de Chambray et celle de Perrault. Les Français en arrivèrent même à défendre contre les Italiens l'esprit et la dignité de l'Antiquité [2].

On s'aperçut de bonne heure que le Roi formait et entretenait à Rome des artistes d'élite, mais que c'était surtout pour l'utilité et pour le service du monde entier. « Ce n'est pas pour les païs étran- « gers, » disait le duc d'Antin dans une letttre du 3 juillet 1732, « que le Roi foit tant de dépense à son Académie de Rome [3]. » Cependant, c'est à l'Académie de France ou dans les ateliers des anciens pensionnaires de cette école que les souverains et tous les princes de l'Europe venaient chercher les décorateurs de leurs palais. Les Italiens eux-mêmes recouraient au talent de nos compatriotes pour embellir leurs églises. Quelques-unes des plus belles œuvres sculptées de l'école internationale italienne, à laquelle deux siècles furent soumis, ont été exécutées à Rome par des Français. Dussieux [4] a fait l'histoire de cette propagande exercée par la France au bénéfice de l'Italie. Les étrangers et les

1. Lettre de la Teulière à Villacerf, du 26 décembre 1695.
2. Lettres de la Teulière à Villacerf, des 29 juillet et 2 décembre 1692, dans la *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France*.
3. Lecoy de la Marche, *Académie de France à Rome*, p. 212.
4. *Les artistes français à l'étranger*, Paris, 1876, in-8°. — Auguste Castan, *Le sculpteur français, Pierre-Étienne Monnot*, 1888, in-8°.

Italiens eux-mêmes avaient le sentiment de la décadence italienne [1].

Un des meilleurs directeurs de l'Académie, Poërson, eut enfin, dans un jour de franchise, le courage de demander la suppression de cette institution et il motiva très judicieusement sa proposition. Son réquisitoire est accablant. Vous le lirez au moins en extrait.

« Je crois (autant que Monseigneur le jugera à propos) que Sa « Majesté pourrait s'épargner la dépense de cette académie, qui, « quelque zèle et quelques soins que vostre bonté prenne, ne peut « répondre aux idées que l'on a eues de former d'habilles gens et « d'en tirer de belles copies, tant d'architecture que de peinture et « de sculpture.

« Premièrement, Monseigneur, pour l'architecture, excepté le « Panthéon ou Rotonde, le Colysée et quelques colonnes, il ne nous « reste rien de considérable de l'antiquité pour instruire les étu- « diants ; et, parmy les modernes, la grande église de Saint-Pierre « et peu d'autres peuvent fournir à nos voyageurs prèvenus de « quoy se rescrier. Ainsy, Monseigneur, je suis persuadé, comme « je l'ai dit mille fois à M. Hardoin, qui a le bonheur d'estre « auprès de vous, que les excelents et admirables ouvrages dont « vous avez orné la France sont des moyens plus sûrs pour faire de « bons architectes que tout ce que l'on voit dans Rome. A l'égard « de la peinture, les lieux où sont les belles choses qui ont acquis « tant de réputation à cette ville sont quasi tout ruinés et de plus « fermés aux estudians, de manière qu'il y a peu de fruit à en espe- « rer et beaucoup à craindre de l'oisiveté que les jeunes gens con- « tractent aisément en ce païs. Et quant à la sculpture, ce qui est « moderne donne assez généralement dans le goust faux et bizarre ; « pour les antiques, ayant les figures moullées en France, il n'est « pas absolument nécessaire de venir icy. La preuve est que, depuis « que je suis à Rome, je n'ai veu ni italien ni aucun estranger copier « les marbres : l'on se contente de dessiner ou modeler d'après les « plastres, dans lesquels l'on trouve plus de facilitez.

« Toutes ces considérations, Monseigneur, me forcent, malgré « l'honneur et le plaisir que j'ay d'estre icy sous votre protection,

1. Voir une lettre de Poërson, du 8 novembre 1710. (Lecoy de la Marche, *Académie de France à Rome*, p. 147).

« de prendre la liberté de vous remontrer tres respectueusement « que le Roy pourait esviter cette dépense dans ces conjonctures « où les Allemands disent qu'ils veulent establir leurs droits en ce « pays ; et je crois qu'il suffirait d'avoir un magasin et un gardien « pour les caisses [1]. »

Malheureusement le duc d'Antin était trop courtisan pour ne pas flatter la manie de Louis XIV, absolument convaincu qu'il était le continuateur d'Auguste en faisant pratiquer, à Rome et dans son royaume, l'art romain. En même temps, l'esprit public en France, grisé par la pédagogie latine, n'avait nullement perception de la vérité. Le parti des *Honnestes gens*, nous dirions aujourd'hui des Bacheliers, était favorable au maintien de l'école de Rome. Il n'a jamais cessé de l'être, et l'École de Rome a toujours fait partie intégrante du baccalauréat. Charles Perrault nous en a prévenus dès le XVII[e] siècle.

Dans un petit livre datant de 1681, très bien analysé par M. de Chennevières au courant du tome III (p. 247) de ses *Peintres provinciaux de l'ancienne France*, Jacques Restout, une manière d'enfant terrible, s'est chargé, avec une incroyable naïveté, de montrer jusqu'où pouvait s'étendre l'esprit de discipline académique, capable d'organiser la déportation des élèves de son école. L'auteur imagine qu'un règlement est promulgué par Sa Majesté la Peinture, qu'on suppose souveraine absolue et qui légifère hypothétiquement dans le domaine où elle règne. Voici un extrait de ce règlement :

« Art. I[er]. — Que dans chaque province il y ait un inquisiteur de « la peinture auquel seront présentés tous ceux qui voudront « embrasser l'étude de notre science, pour les examiner, etc.

Art. VI. — *Que l'on oblige les Étudiants d'aller en Italie* après « le temps de leur épreuve, et qu'ils y demeurent au moins quatre « années; qu'ils y fréquentent assidûment les Académies où il y « aura des maistres entretenus pour les enseigner.

« Mon goût pour l'absolu, » ajoute M. de Chennevières, « ne fut jamais équivoque, mais j'avoue qu'en lisant les conclusions motivées

1. Lecoy de la Marche, *Académie de France à Rome*, p. 136 et suiv. — A. de Montaiglon, *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France*, t. III, p. 208, Lettre de Poërson, du 23 juillet 1707.

que Jacques Restout a données à son petit livre, qui sont les modes d'application de cette réforme... il passe en moi un frisson libéral; cette révocation de l'édit de Nantes, appliquée à la peinture, est d'un comique qui vous donne la chair de poule; c'est la Terreur portée dans les arts. »

Oui, c'est la Terreur. Et, pour ma part, ne pouvant oublier plus longtemps que la théorie formulée par Jacques Restout, et publiée à Caen en 1681, était l'exact résumé de la pédagogie de l'art du XVIIe siècle et le programme de la doctrine académique, j'oserai ajouter à mon tour : A quand le 9 thermidor?

On enseignait toutes sortes de choses aux élèves de l'École des élèves protégés, c'est-à-dire aux étudiants de l'École des Beaux-Arts (sections de peinture et de sculpture), qui faisaient un stage à Paris avant de partir pour l'Académie de France à Rome. On leur lisait l'*Histoire des Juifs* du P. Calmet; on leur faisait connaître Hérodote, Thucydide, Xénophon, Tacite et Tite-Live [1]. Mais on ne leur disait pas un mot d'histoire de France, et si, comme Rollin, on faisait la moindre allusion à l'état de l'art en France entre l'antiquité classique et le siècle de Louis XIV, c'était pour leur inspirer le mépris de cet art [2]. On les préparait ainsi de longue main aux mystères de la religion nouvelle, avant qu'ils n'allassent abjurer à Rome leurs derniers sentiments de Français.

Ceux-là même, qui, parmi les artistes, échappaient au redoutable privilège d'être expatriés, n'étaient pas, pour cela seul, à l'abri de la contagion. Le poison importé chez nous y était généreusement distribué à domicile et colporté par des mains charitables. On mit à la portée de toute la nation le vaccin de l'art italien, comme plus tard, dans l'ordre physiologique, on mettra celui de Jenner. Étant devenue en quelque sorte obligatoire, cette inoculation devait naturellement être facilement contractée. Non seulement Vitruve fut

1. *L'École royale des élèves protégés*, Paris, 1874, p. 33.

2. Voyez le résumé de l'enseignement du professeur d'Histoire de l'Art à l'école des élèves protégés, c'est-à-dire le *Traité de peinture suivi d'un essai de sculpture, pour servir d'introduction à une histoire universelle, relative à ces Beaux-Arts*, par Dandré-Bardon, Paris, 1765, 2 volumes in-12. Dans cette histoire universelle, l'auteur trouve moyen de ne pas dire un mot de l'art gothique, si ce n'est pour déclarer que les arts avaient besoin d'être *rétablis* à la Renaissance.

traduit, imprimé et réimprimé avec des figures et des commentaires, à l'exemple de Jean Martin et de Claude Perrault, mais encore la grammaire de l'art romain et le vocabulaire du style antique, en un mot le traité des cinq ordres fut placé, par des éditions à bon marché et par des extraits de petit format, dans la main de tous les artistes et de tous les artisans. La pénétration de l'influence classique tenta d'atteindre les couches sociales les plus profondes. Je vous montrerai que cette coupable acclimatation des doctrines d'une civilisation disparue et antinationale, devint, chez certains libraires, une industrie très prospère. On pourrait la comparer à celle qui fournissait de l'eau-de-vie aux Indiens d'Amérique et de l'opium aux Chinois. Ce qui est plus grave encore, les produits livrés par ce lucratif commerce avaient été frelatés à la source où on les puisait, c'est-à-dire à la source italienne. Le monde occidental ne connut véritablement l'antiquité classique qu'à travers les interprètes italiens et sous les espèces du style baroque. Des preuves évidentes vous en seront fournies. C'est à peine si quelque chose de la pensée de Vitruve parvint jusqu'à nous dans sa pureté originelle. On adopta rapidement les commentaires, les mesures et les restitutions de Vignole, de Palladio et de Scamozzi. La langue elle-même trahit bientôt cette substitution effrontée de l'art italien à l'art antique. Pour désigner une grammaire de l'art classique, un traité des cinq ordres, on ne disait déjà plus, au XVIIIe siècle, un *Vitruve*, mais un *Vignole*. Tous les corps de métiers eurent leur *Vignole* avec le temps. Le nombre des éditions de ces divers manuels est incommensurable. Je vous citerai quelques-uns des plus curieux [1], et je n'oublierai pas le plus grotesque de tous, le

1. Très sévère pour la première Renaissance française, pour celle qui n'avait pas encore complètement rompu avec le moyen âge, Daviler n'admirait et ne pratiquait le plus souvent les exemples de l'Antiquité qu'à travers les interprétations du style baroque. Vous en trouverez la preuve dans son *Cours d'Architecture qui comprend les ordres de* VIGNOLE, *avec des commentaires, les figures et descriptions de ses plus beaux bâtiments et de ceux de Michel-Ange*. Amsterdam, 1695, in-4°. Je vous ferai parcourir quelques-uns de ces manuels à l'usage des écoliers et des artisans. Voici quelques-uns de leurs titres : *Bibliothèque portative d'architecture élémentaire à l'usage des artistes*. Paris, Joubert, 1764-1766, 4 vol. in-8°. La 1re partie contient les cinq ordres d'architecture de Vignole, la deuxième, l'architecture de Palladio, la troisième, les œuvres d'architecture de Scamozzi, et la quatrième, le Parallèle

Vignole des poseurs de sonnettes [1], paru au XIX[e] siècle. L'industrie des *Vignole de poche* continue d'être brillante en la présente année. Un des derniers *Vignole* que je connaisse en est à sa huitième édition [2].

Bien lourde déjà, depuis l'abandon des intérêts nationaux de notre art, la responsabilité de l'École de Rome devient écrasante quand on songe qu'elle nous fit contracter, comme je vous le prouverai, les pires défauts du maniérisme italien. Il faut enfin ouvrir les yeux. Nous avons, en effet, perdu complètement le sentiment réel des divers styles pratiqués depuis deux siècles par la France, c'est-à-dire depuis qu'elle a quitté son ancienne orientation traditionnelle et cessé d'obéir à l'attraction septentrionale. C'est bien à tort qu'on nous enseigne que le style *rococo*, que le style *régence*, que le style *rocaille* est essentiellement et exclusivement français. Nous vous nommerons ses inventeurs et ceux qui ont été le chercher en Italie où il apparut pour la première fois. Henri Beyle avait déjà remarqué que ce style, qui régna chez nous, près de cinquante ans, avait pour père le Bernin [3]. Je vous montrerai que les trois principaux éditeurs responsables du style *rococo* sont Lorenzo Bernini (1599-1680), Francesco Borromini (1599-1667), et un homme de second plan, mais dont l'influence a été très grande et très néfaste, Guarino-Guarini (1624-1683), le constructeur du Turin moderne. Vous verrez, en étudiant les œuvres de ce dernier [4], que

de l'Architecture antique avec la moderne. — *Nouveau Vignole des cinq ordres d'architecture.., enrichi de différents cartels et morceaux d'architecture, portails, fontaines, baldaquins, etc.*, Paris, Daumont, sans date, in-folio de 44 planches. — *Parallèle de cinq ordres d'architecture, tiré des exemples antiques les plus excellents et des quatre principaux auteurs modernes qui en ont écrit, scavoir, Paladio, Scamozzi, Serlio et Vignole, avec les plans et élévations de divers morceaux dependans de l'architecture*, par le sieur Leblond, Paris, Mariette, in-8°, 1710. — *Le Vignole moderne* ou *Traité élémentaire d'architecture*, par Lucotte, architecte, 1772, in-4°, augmenté des deux parties, la première parue en 1781, et la seconde en 1784.

1. *Nouveau traité de Serrurerie*, ou VIGNOLE *avec le système complet de la pose des sonnettes*, Paris, sans date, in-4 avec 40 planches.

2. *Le Vignole de poche, mémorial des artistes, des propriétaires et des ouvriers*, texte et dessins par Thierry, architecte-graveur. Huitième édition, Paris, 1890, in-18.

3. *Promenades dans Rome*, tome I, page 244.

4. *Architecttura civile del Padre D. Guarini, opera postuma*, Turin, 1737, in-folio, planches.

le style *rocaille*, dans toute sa laideur architectonique, existait en Italie bien avant 1683. « Ce n'est pas notre faute, » dit Burckhardt [1] (qui a si bien analysé le style *rococo* en Italie), « si le baroque domine partout et si, extérieurement, nous avons, en somme, l'impression que Rome, Naples, Turin et d'autres villes sont tout entières remplies de ses œuvres. » Nous étudierons les principaux artistes qui, les premiers, pratiquèrent en France la décoration architectonique appelée *Rocaille* : Gilles-Marie Oppenord, Just-Aurèle Meissonier, François de Cuvilés. Vous remarquerez que tous les savants sérieux, depuis le XVIIIe siècle, n'ont pas hésité à reconnaître l'origine ultramontaine du style *rococo*, ni à flétrir le mauvais goût de plusieurs adeptes de ses doctrines [2].

La responsabilité des extravagances du style *rococo* retombe tout entière sur l'administration française et sur la direction officielle des arts à la fin du XVIIe siècle. L'éclosion du fatal talent d'Oppenord fut couvée en quelque sorte par la direction des Bâtiments du Roi [3].

1. *Le Cicerone*, édition française, tome II, page 270.

2. Cochin, dans le *Mercure de France*, de 1754, *Supplication aux orfèvres, ciseleurs, sculpteurs en bois, pour les appartements et autres par une Société d'architectes*, et la *Lettre à M. l'abbé R***, sur une très mauvaise plaisanterie qu'il a laissé imprimer dans le Mercure de Décembre* 1754, *par une Société d'architectes qui pourraient bien être de premier mérite et de la première réputation quoiqu'ils ne soient pas de l'Académie.* — M. H. Destailleur, *Notice sur quelques artistes français, architectes, dessinateurs, graveurs du XVIe au XVIIIe siècle*, Paris, 1863, page 222 : « Je suis d'autant plus porté à croire qu'Oppenord, dit M. Destailleur, partageait les idées de Meissonier, que je possède un livre de dessins exécutés par lui en Italie, et que tous sont des croquis ou des études d'après les œuvres du Borromini et de son école. — Anatole de Montaiglon, *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, tome III, p. II, note. M. de Montaiglon — qui n'est pas suspect d'animosité contre l'Académie de France à Rome, puisqu'il en publie consciencieusement la Correspondance — a rédigé contre Oppenord un véritable réquisitoire : « Peut-être, dit-il, serait-il resté plus raisonnable s'il n'avait pas été à Rome. » Quel aveu !

3. *La Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments du Roi*, est remplie des preuves innombrables de ce fait. Voyez notamment la lettre de Le Teulière à Villacerf, du 7 octobre 1692, tome I, page 327 ; la réponse de Villacerf, tome I, page 332 ; la lettre de Villacerf, du 11 septembre 1694, tome II, page 66 ; la lettre de La Teulière, du 11 septembre 1696, tome II, page 263 ; la lettre du même à Villacerf, du 21 août 1696, tome II, page 258 ; la lettre de Villacerf à La Teulière, du 7 octobre 1696, tome II, page 268 ; la lettre de La Teulière à Villacerf, du 3 juin 1698, tome II, page 400. Oppenord quitta Rome le 10 juin 1698. *Ibidem*, tome II, page 401.

Après avoir immobilisé et momifié l'art français par la création de l'Académie de peinture et sculpture, et par la fondation de l'École de Rome, l'administration française se chargea encore, au moyen des mêmes institutions, de débaucher l'art national. On était allé chercher en Italie et à Rome des règles positives, des croyances sévères, un culte ascétique et purifié, un art rétrospectif comme celui du Poussin. On en rapporta aux dernières heures du XVIIe siècle et pendant les vingt premières années du XVIIIe siècle le plus abominable dévergondage. Et à force de copier l'Italie moderne, au lieu de copier — ce qui était encore moins dangereux — la Rome antique, on exaspéra les esprits sensés et on rendit possible et presque nécessaire la révolution de David, préparée dès 1750 [1]. Cette révolution devait ensuite nous replonger plus profondément encore dans l'ornière latine et romaine.

V

Est-ce à dire qu'il n'y aura rien à louer dans l'œuvre de cette longue période dont nous abordons l'examen? Vous prévoyez bien que je ne saurais refuser mon admiration à ce qui en sera vraiment digne. La sculpture et les arts plastiques de la décoration, l'édilité urbaine malgré sa monotonie, les travaux publics si remarquables et si patriotiquement intelligents dans tout l'Ouest et tout le Midi de la France, la discipline dans l'art et la conception vraiment supérieure de la caserne et du couvent, le sentiment de la grâce sans trop d'afféterie, de la dignité sans raideur, de la grandeur sans boursouflure, toutes ces nobles qualités de l'art du XVIIe siècle auront en moi un sincère appréciateur et un défenseur convaincu. Mes réserves, aujourd'hui, portent sur un ensemble considéré de haut et dans l'abstraction des principes. Ma censure, qui n'aura rien de morose, sera plus d'une fois désarmée dans l'examen de chaque espèce individuelle, et tel prévenu, cité à cette barre, plaidera trop spirituellement sa cause pour n'être pas immédiatement acquitté.

1. *Le livre-journal de Lazare Duvaux*, Paris, 1873, in-8°, tome I, page XXXIX et XL.

Mais, pour une école d'art, c'est opérer sur un mauvais terrain que d'avoir à retenir des sentiments et non d'en inspirer, d'avoir à modérer le rôle de l'exécutant et non pas d'exciter son enthousiasme, de garder une position réservée au lieu de s'abandonner aux suggestions de la conscience populaire. L'art français de la première moitié du XVII[e] siècle, après avoir changé de drapeau — ce qui est peu justifiable quand on est sous les armes — n'a pas gagné de batailles; il n'a pas débordé, ni envahi ; il a fait mine de défendre sa citadelle. Sans doute, s'il a subi le mot d'ordre imposé par la pédagogie latine à tout l'Occident de l'Europe, il a protesté dans son for intérieur; et, en répétant ce mot d'ordre, il ne l'a prononcé qu'avec son accent particulier. Soit. Mais il n'y a pas à nier un fait évident. Le style de l'art français à ce moment était presque exclusivement d'origine étrangère; il n'était pas issu naturellement du mélange des essences ethnographiques dont notre race avait été formée par l'histoire. C'était la Gaule une seconde fois embrigadée par Rome. Dans ce langage, importé et subi, le génie français ne put manifester sa personnalité que par certaines réticences, ni maintenir son indépendance que par des restrictions mentales. De là plane sur l'art du XVII[e] siècle une atmosphère de tristesse, de froideur, de retenue, de fierté contenue vis-à-vis des ingérences étrangères. En vérité, nous professâmes alors un art de protestation décente et souvent de résignation.

A partir du dernier tiers du XVII[e] siècle, c'est autre chose. Le principe italien est toujours le principe universellement inspirateur, mais il est pratiqué par la France avec une indépendance relative. La France ne se fait plus d'illusion sur la valeur de l'Italie moderne, tout en conservant son fétichisme vis-à-vis de l'antiquité classique. La France va même à Rome braver la concurrence de toute la latinité coalisée. Elle est victorieuse. Elle envahit l'Europe. Mais elle dépense les trésors de son intelligence au bénéfice d'un autre génie que le sien. Elle couvre son propre territoire d'œuvres qui sont la gloire du génie latin, mais qui encombrent son sol, sans satisfaire la plupart de ses besoins, et lui font oublier ses instincts nationaux.

Colbert s'est donc trompé quand, au lieu de réagir contre les mœurs et les habitudes des classes dirigeantes, ses contemporaines,

au lieu de revenir au courant populaire, il a définitivement imposé à la France l'esthétique méridionale et classique patronée par la ligue des *honnestes gens* et des lettrés. Depuis le XVII[e] siècle nous ne sommes plus véritablement Français dans le sens employé par Étienne Pasquier.

Le succès définitif, comme le bonheur absolu, ne peut pas se trouver légitimement et impunément en dehors des voies tracées par la nature. Le XVII[e] siècle a violé les lois de la psychologie nationale. Voilà pourquoi il n'a pas pu créer un art fécond comme celui du moyen âge. Malgré les succès relatifs sur des rivaux aussi pervertis que lui, il a mérité de n'aboutir, en fin de compte, qu'à des avortements, de n'enfanter que monstres hybrides. Il n'était pas digne d'une autre postérité. Il était condamné à produire un art n'ayant d'autre alternative que le pastiche ou l'impuissance.

Malheur aux peuples qui méconnaissent leur vocation et qui désertent les sentiers de la prédestination providentielle!

Redevenons bien vite ce que nous avons été conformément aux inspirations de notre conscience, à savoir les premiers d'entre les ouvriers de la grande œuvre barbare, gothique et occidentale. Reprenons notre rang dans la vaste armée européenne, qui n'est pas latine en majorité. Formons de nouveau ce régiment d'avant-garde dont l'histoire s'est appelée *Gesta Dei per Francos*.

Rompons définitivement toute alliance compromettante avec une civilisation condamnée par ses souillures. Arrachons-nous, une seconde fois, à l'étreinte mortelle de Rome païenne, et que le XIX[e] siècle ne finisse pas sans que nous nous soyons retrouvés sincèrement, ouvertement, complètement et absolument français.

DEUXIÈME LEÇON

13 Décembre 1893.

L'ART DU XVIIe SIÈCLE

Mesdames, Messieurs,

On n'a appris et on ne répète que l'expression vieillie de certains préjugés, parce qu'on n'a pas étudié encore l'histoire de l'art moderne, l'histoire de l'art français, ni dans son ensemble ni avec méthode ; surtout parce qu'on a négligé et qu'on a regardé à tort comme non avenue et dénuée d'importance la période gothique, qui était précisément le pivot même de l'art français et qui doit nécessairement être le pivot, le nœud vital de l'art moderne, tant que les conditions matérielles et morales de l'humanité n'auront pas été changées. Comment voulez-vous que l'addition soit juste si le plus gros des chiffres qui la composent en droit a été volontairement omis en fait ? La doctrine qui règne pour l'appréciation du xviie siècle n'a pas changé depuis deux cents ans. Elle est donc frappée d'une irrémédiable caducité, puisqu'elle manque évidemment de base.

Elle ne peut pas ne pas être fausse, puisqu'elle repose sur des opérations incomplètes et inexactes. Elle est entièrement à refaire.

Il ne s'agit pas, sous prétexte d'éclectisme, de proposer des conciliations, des moyens termes, des ménagements, pour arriver insensiblement à légitimer l'ancienne doctrine et chercher à la marier à celle qui bientôt doit naître forcément. Elle ne peut pas s'améliorer ; elle ne peut pas s'amender. Elle s'est engagée à fond dans une voie sans issue. Elle ne peut plus revenir en arrière ni changer de direction. On ne pourra rien sauver de l'opinion académique sur l'art du xviie siècle. Cette opinion est radicalement erronée.

Le xviie siècle n'est pas, comme on l'a trop longtemps enseigné,

le commencement de l'art français ou l'art français par excellence, suivant la théorie de Fréart de Chambray, des deux Perrault, de Félibien, de Blondel, de Voltaire et de Quatremère de Quincy.

Ne croyez pas ce que semblent vous dire les deux bustes à l'antique, à la fois rébarbatifs et débonnaires, qui se dressent rue Bonaparte, sur la porte de l'École des Beaux-Arts. *Ils mentent effrontément*, aurait dit en latin, au XVIIe siècle, le classique Pascal, que vous me permettrez de traduire, puisqu'il y a des dames ici. En effet, si grands que soient les noms de Poussin et de Puget, ces artistes sont de faux parrains, de faux patrons de l'école française, j'entends de l'école vraiment nationale. Le monument formé par le rapprochement de ces deux gaines assez disgracieuses, par ces deux termes assez ridiculement disposés, est le produit d'une manœuvre ou tout au moins d'une erreur quelque peu intéressée de la pédagogie. Loin d'avoir assisté à la naissance de notre école nationale, Poussin et Puget ont, au contraire, contresigné l'acte de décès de quelques-unes des plus éminentes qualités de l'esprit français. En France, on était beaucoup plus Français avant eux qu'on ne le fut après.

Poussin se réclamait avant tout de l'école bolonaise internationale et académique, surtout du Dominiquin ; il se proclamait Romain et il a été longtemps classé parmi les maîtres de l'école romaine, avec lesquels sa manière offre tant d'analogie. C'est à titre d'adepte de l'école romaine qu'il fut appelé en France et qu'il faillit décorer le Louvre, car on lui aurait préféré Pierre de Cortone, nous le savons. Des musées étrangers l'ont maintenu dans leurs galeries à cette place d'honneur, le banc des Romains, où il fait très bonne contenance, j'en conviens, et que, personnellement, il n'aurait pas refusée. Son élève et son imitateur, Guaspre Dughet, bien que d'origine française par le sang, est classé, à Paris même et au Louvre, dans l'école romaine. L'attache profondément italienne n'est donc pas niable chez Poussin.

Quant au Puget, Burckhardt a pu dire de lui avec raison qu'il était plus Berninesque que le Bernin lui-même. Je le prouverai par des images à ceux d'entre vous qui ne sont pas encore allés à Gênes visiter, au sommet de la ville, Santa Maria de Cerignano. En outre, Puget était, en architecture et en peinture, disciple effectif et fervent de Pierre de Cortone. C'est l'Italie qui avait formé son

style et qui avait fait sa réputation. On n'aurait jamais pensé à lui sous Louis XIV, si, comme on l'avait tenté sous Louis XIII, on avait pu détourner de l'Italie et arracher à Rome d'abord François Duquesnoy, puis l'Algarde et enfin Pierre de Cortone, son maître. J'ai ici la preuve documentaire de ces assertions [1], sur mon bureau.

Puget eut besoin d'avoir été recommandé par les Italiens pour être pris en considération par les Français. Il ne fut rappelé en France que parce que ses maîtres italiens refusaient d'y venir. A défaut d'Italiens comme le Bernin lui-même, qu'on fit travailler à Rome [2], qu'une intrigue écarta, mais qu'on avait traîné jusqu'à Paris, on se contenta de leurs élèves et de leurs imitateurs français. Mais les Français, au Louvre et à Versailles, ne furent acceptés que comme remplaçants des Italiens.

En Italie, à nos yeux exercés du XIXe siècle, les œuvres du Puget se distinguent des œuvres italiennes ses contemporaines par leur indiscutable supériorité, mais elles relèvent absolument de la même inspiration qu'elles, de la même technique, de la même esthétique. C'est meilleur que tout ce qu'a pu produire l'Italie coalisée et repliée sur elle-même. Soit. Nous sommes parfaitement d'accord. Mais, en fin de compte, les œuvres françaises et les œuvres italiennes font partie du même ensemble.

Tout cela se fait admirablement pendant. Tout cela est d'essence italienne.

Il faut savoir distinguer en matière d'art la main qui exécute et l'esprit qui conçoit.

C'est l'esprit qui qualifie l'œuvre et lui assigne une nationalité. Or, on peut dire que toute l'œuvre du XVIIe siècle, même l'œuvre française d'exécution, l'œuvre sortie des mains françaises, est italienne ou romaine, antique par l'esprit, par l'intention, par la conception. Vous le verrez bien sur l'écran lumineux.

1. Voyez : *Amateurs d'art et collectionneurs manceaux du XVIIe siècle, les frères Fréart de Chantelou*, par Henri Chardon, 1867, p. 40-41 et 52, etc., etc.

2. Il résulte de la correspondance de Colbert avec le Directeur de l'Académie de France à Rome que l'on tenait beaucoup, autour du Roi, à la statue équestre faite à Rome par le Bernin (Voir la *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, tome I, p. 19, 77 et 80). Le fils du Bernin, Paolo Bernini, avait sculpté aussi pour le roi, à Paris où il était venu avec son père. Beaucoup d'autres artistes italiens travaillèrent pour Louis XIV.

Donc l'histoire du XVIIe siècle n'est pas l'histoire de l'art français. C'est l'histoire de la période française de l'art international italien, pratiqué par l'Europe depuis la Renaissance classique [1].

Rappelez-vous cette formule, qui résume en partie ce que j'aurai à vous démontrer cette année.

Depuis la Renaissance classique, il n'y a plus en Europe qu'un seul art, l'art néo-classique, de source italienne, pratiqué d'une façon internationale avec certaines modalités. Les différents arts nationaux constituent ces modalités.

Pendant deux siècles, la plus brillante de ces modalités a été la modalité française. L'histoire de l'art français, que j'ai à vous faire pendant cette période, se réduit à cela.

Vous voyez, Messieurs, combien je suis loin d'être au même diapason que vous, si vous apportez ici les opinions qui ont cours actuellement parmi les gens du monde et même dans une certaine science plus ou moins autorisée, plus ou moins officielle, plus ou moins répandue. L'École du Louvre n'est pas chargée de ménager les transitions, les susceptibilités des dilettantes, les opinions antérieures des amateurs et des artistes.

Les résultats des analyses scientifiques qui s'y pratiquent vous sont livrés intégralement. Nous n'avons pas le temps de consoler le passé et de lui fournir des motifs d'excuse et des justifications hypocrites. Place à l'avenir !

Je me vois donc forcé, — avant de vous mettre en contact direct avec les monuments, ce qui est, vous le savez, ma méthode habituelle, — je me vois donc forcé d'éclairer, par quelques notions générales et quelques vues prises de haut, l'art de toute une époque, aussi profondément inexplorée dans son esprit que peut l'être celle du moyen âge lui-même, et cela, malgré tant d'admirations conventionnelles et deux cents ans de banal panégyrique.

Je vous accablerai ensuite de preuves et de pièces justificatives. Tout vous sera démontré mathématiquement. Mais laissez-moi auparavant vous donner quelques-uns des principaux résultats de mes observations, et ne vous hâtez pas de juger avec les préjugés antérieurs les doctrines nouvelles que j'ai le périlleux honneur de développer ici.

1. Courajod avait mis dans la marge : *Répéter deux fois.*

Ne vous étonnez pas de m'entendre parler beaucoup d'architecture, cette année.

La connaissance de l'architecture est absolument indispensable à la compréhension de tout l'art du XVIIe siècle et surtout à l'intelligence de la sculpture qui, une fois la métamorphose du goût public achevée, a parfaitement répondu à ce qu'on lui demandait. Pour comprendre et pour apprécier avec justice cette sculpture, il faut que vous sachiez quel rôle la société lui a imposé en l'associant à un certain genre d'architecture.

Il faut d'abord que vous connaissiez le programme qu'on l'a chargée de remplir. Il faut que vous connaissiez le cadre qu'on l'a chargée de décorer. Il faut que vous puissiez restituer mentalement le milieu esthétique dans lequel l'art spécial que nous étudions a dû se mouvoir.

De plus, c'est d'abord par la décoration architectonique qu'il est le plus facile de montrer les communications des diverses civilisations et des diverses écoles entre elles. Vous n'avez pas oublié que c'est avec l'ornement architectonique que je suis parvenu à faire l'histoire des origines de l'art gothique et à établir sa généalogie.

C'est par l'étude sommaire de l'architecture que je vous ferai toucher du doigt la migration des sentiments inspirateurs, qui modifièrent si profondément notre art français des XVIIe et XVIIIe siècles.

Enfin, vous comprendrez bientôt une vérité que je vais m'appliquer à mettre en évidence. C'est surtout, c'est presque uniquement par le sentiment décoratif que l'art du XVIIe et du XVIIIe siècle peut se défendre. C'est presque le seul moyen qu'il ait eu de révéler son originalité.

Ayant perdu la foi à un idéal supérieur national, ayant imprudemment renié toute suggestion d'atavisme ; ayant rompu toutes les traditions des industries primitives de la race transmises avec le sang ; ne sachant plus exprimer de pensées personnelles, ni poursuivre de déduction en déduction le type, le thème d'un art éternellement perfectible ; ayant pratiqué sur son intelligence l'ablation des facultés imaginatives, abandonnant la poursuite indéfinie du progrès pour la copie de plus en plus servile d'un modèle concret et matériellement réalisé, l'art des XVIIe et XVIIIe siècles ne

pouvait trouver un peu de liberté que dans le maniement, réputé peu dangereux, de l'ornementation.

Une fois l'orthodoxie classique de tous les éléments isolés et individuels de la décoration moderne dûment constatée, l'école académique se montra moins rigoureuse. Sûre qu'elle était de la foi des artistes, ses contemporains, elle abandonna enfin le thème classique à l'imagination et à l'interprétation des praticiens. Et le texte de la loi disparut bientôt sous les gloses. C'est par l'ornementation seulement que les artistes du XVIIe siècle purent se montrer créateurs, personnels, français et vivants, dans le commentaire d'un texte étranger et mort.

Les décorateurs et les ornemanistes, par leur contact avec la société vivante et avec l'esprit populaire, furent préservés du dogmatisme rigoureux, qui opprimait les arts déclarés supérieurs, pratiqués uniquement au point de vue rétrospectif.

La preuve que c'était bien la veine nationale qui, à l'insu de la pédagogie, débordait dans cette puissante frondaison sous laquelle le germe antique se dissimulait, c'est que les pédants artistes de l'école de David s'insurgèrent avec leur maître contre cette manifestation de l'esprit moderne, tout comme les théoriciens de l'école de Lebrun s'étaient élevés contre les inspirations décoratives de l'école gothique. Tous ces renégats de l'art national, à un siècle de distance, vouaient à la même haine tout ce qui avait survécu de liberté et de patriotisme dans les sentiments de la France.

Caractère de l'art du XVIIe siècle. — Sa profonde différence avec l'art antérieur au style de la Renaissance classique.

Jusqu'au XVIe siècle, l'art, expression sincère du sentiment populaire, miroir fidèle de la pensée de chaque nation, faisait partie intégrante de sa conscience et, protégé contre toute pénétration extérieure, évoluait librement, suivant certaines lois naturelles. L'art était, comme le génie des peuples, en perpétuel devenir, et se développait toujours dans le même sens par l'épanouissement logique, par l'expansion normale, par l'aboutissement successif ou simultané de tous les principes dont il était animé.

Images des sentiments moraux éprouvés par leurs constructeurs, les monuments traduisaient, trahissaient s'ils étaient longs à s'éle-

ver, la fébrile mobilité des impressions des populations contemporaines. Arrêtés, écrasés en fait par la triste réalité des vicissitudes humaines, dans l'ordre politique ou dans l'ordre social, ces monuments ne s'achevaient presque jamais, comme le rêve vécu par la génération de leurs auteurs Ils témoignent de l'inquiétude de l'âme barbare torturée par l'infini, sans cesse dévorée par la recherche du mieux, poursuivant toujours une insaisissable perfection, et partagée entre les suggestions alternatives ou simultanées de tous les éléments complexes, dont la fusion avait formé son unité, son essence et sa personnalité.

Tout autre est le caractère de l'art du XVIIe siècle. Cet art ne fait plus partie de l'âme des peuples. Il n'est plus une expression naturelle et spontanée, une fonction reflexe de leur génie. En même temps, il n'est plus l'aliment continuel de leur intelligence mêlé comme autrefois à tous les actes de leur vie de chaque jour, associé à toutes leurs émotions aussi bien qu'inspiré par elles. Sorti trop souvent de combinaisons artificielles ou étrangères, il n'est plus ni compris, ni contrôlé, ni surveillé par tous. Cessant, à la suite d'une violence, d'être le bien commun de toute la famille ethnographique dont il est appelé à satisfaire les besoins matériels et moraux, il devient, par une inique expropriation, le patrimoine d'une classe privilégiée de cette famille, le domaine particulier d'une aristocratie intellectuelle, en partie noblesse, en partie bourgeoisie, en partie clergé, qui s'intitule la classe des honnêtes gens, véritable caste sociale qui prétend constituer un syndicat pour la direction de l'art comme pour celle de la langue. Cette caste s'ouvre, il est vrai, par la seule pratique des humanités, mais elle comporte une hiérarchie et elle ne permet pas qu'on puisse pratiquer l'art sans lui appartenir. Elle est la pépinière forcée, le séminaire obligatoire de l'art.

Toute la destinée, toute la doctrine malencontreuse de l'art moderne depuis le XVIIe siècle est contenue dans cette maxime de Perrault, qui déclarait que « l'architecture était retombée en France dans son premier abaissement », parce que tous les architectes de mérite n'avaient pas été nommés « chevaliers et comtes palatins », et parce que les «chevaliers » et « les comtes palatins » dédaignaient de pratiquer l'architecture, abandonnée aux gougeats peu latinisés, et non exclusivement réservée à la caste des honnêtes gens.

Taine a laissé d'admirable pages sur la formation et le fonctionnement de cette caste directrice. Tout le XVIIe siècle, poussé par le dilettantisme, a passé son temps à constituer ce rouage absolument factice d'organisation sociale, à codifier cet embrigadement des honnêtes gens qui s'est appelé le salon. Hors du salon, pas d'art comme il n'y a pas de littérature. Relisez Taine.

Et, tandis que la peinture hollandaise, par la fidélité aux traditions démocratiques de son berceau, par sa stricte observation des instincts nationaux et des conventions du pacte social primitif, par la sincérité de son émotion qui n'a pas cessé d'être communicable à la nation entière, portait l'art des Pays-Bas au plus haut degré de perfection ; tandis que ce peuple de marchands et que cette patrie des *Gueux* rendaient cette période de leur école nationale à tout jamais mémorable, la France en proscrivant dans les salons de ses honnêtes gens le tableau vrai du temps présent et la libre image de la nature, en renonçant aux plus profondes et aux plus actives de ses inspirations ethniques, n'arrivait qu'à se donner un art prétentieux, factice, mensonger, périssable.

L'art hollandais du XVIIe siècle, comme l'art chrétien des quinze premiers siècles de l'Ère, comme l'art gothique, a été réellement grand parce qu'il a été sincère, naturel, et qu'il n'a pas cessé d'être populaire. En continuant d'interpréter le sentiment des humbles, il a mérité d'être plus que Rome, plus que l'Italie, plus que la France, malgré Lesueur, l'interprète par excellence du christianisme moderne.

C'est la protestante Hollande qui est restée la plus fidèle des nations du Nord à ce modèle d'esprit chrétien qui s'appelle l'*Imitation de Jésus-Christ* et qui, lui aussi, fut une fleur de tendresse, éclose sous le ciel de la Flandre.

Les pires ennemis de l'art religieux ont été les Jésuites et après eux les décorateurs élégants de Louis XIV. Le seul artiste vraiment et profondément chrétien du XVIIe siècle, le plus chrétien non seulement de son époque mais de tout le christianisme moderne, on pourrait peut être dire de tout le christianisme à venir, qui ne peut que l'imiter, c'est Rembrandt.

En même temps qu'il a affecté chez nous des allures essentiellement aristocratiques et conventionnelles, l'art du XVIIe siècle prend

un caractère étroitement défini, presque hermétique, qui s'apprend dans des écoles spéciales et fermées et non plus par l'apprentissage, par le simple jeu des relations normales de la société et par la communication et l'inspiration collective et mutuelle de la place publique. C'est une franc-maçonnerie qui parle un langage convenu, transmis par un grimoire, et traduit graphiquement par des signes, dont les initiés de l'éducation latine ont seuls la clef. Plus de collaboration populaire ; plus d'aspirations infinies, plus de folles audaces ; plus de sublimes insanités de l'algèbre architectonique ; plus de spéculations transcendantes ; plus d'élan ; plus d'enthousiasme irréfléchi, dépassant les forces humaines ; plus de foi au progrès indéfini ; plus de défi à l'impossible ; plus de téméraires irruptions dans l'inconnu ; plus rien de ce saint et fier mysticisme chrétien, qui avait soulevé le monde et rapproché le ciel de la terre par la poésie et les envolées de l'imagination.

Désormais tous les monuments commencés pourront être achevés, car la froide raison a tout calculé. Tout ce qu'on verra a déjà été vu et expérimenté. Donc, plus de déboires dans les devis de l'imagination ; plus de déception dans les espérances. On s'est abonné avec une fabrique d'objets estampillés par une civilisation qui a fait ses preuves ; on prend pour fournisseur le solide établissement de l'antiquité classique : on sera bien servi, ce sont des formes momifiées qu'on tire de leur tombeau, immobilisées par la mort et rendues inviolables par leur rigidité cadavérique. Elles ne pourront plus être modifiées, après leur glorieuse consécration, et toute décadence, toute dégénérescence cesse, croit-on, d'être à craindre. Un bric-à-brac, imposé par l'éducation et soustrait par une admiration convenue aux fluctuations de la mode, remplace la mobile et vacillante production moderne, chrétienne et barbare, celle qu'on a appelée gothique.

L'artiste français, sous le régime académique, doit être comparé à un élève des Jésuites, condamné à ne se servir que de la langue latine, même en s'adressant à des auditeurs qui ne la comprennent pas. On est sûr qu'il se tirera honorablement d'affaire, car il n'a qu'à copier un cahier d'expressions empruntées aux plus illustres auteurs de l'antiquité.

Etait-ce cette sorte de leçon apprise qui convenait en ce moment

aux sentiments de l'âme française, quand cette âme n'avait jamais été plus éloquente, plus chevaleresque, plus enflammée de toutes les nobles ardeurs. Il faut voir dans le tome II de l'*Histoire de Paris* de Dom Félibien la prodigieuse fécondité du sentiment monastique, qui se réveille en France pendant le XVIIe siècle.

Tous ces hauts esprits, tous ces grands et simples cœurs qu'entoure la vénération de l'histoire, en attendant que l'auréole des saints illumine définitivement leur front, les Bérulle, les Condren, les Olier, les La Salle, tous ces émules de saint François de Sales et de saint Vincent de Paul font véritablement triste figure dans ce milieu éminemment bourgeois et mondain, platement prosaïque, froidement aristocratique ou au contraire impudemment et pompeusement théâtral. Que vient faire tant de sincérité, de profondeur, d'humilité, de charité, au milieu de ces nuages de carton peint ou devant ces pâles lambris ? L'art de leur temps n'a pas su prendre la mesure du tempérament et de l'âme de ces grands hommes ! Combien l'art du XIIIe siècle, si moqué et si vilipendé, était supérieur à cet art d'académie, lui qui avait su comprendre saint François et loger saint Dominique.

La cathédrale n'est plus le monument municipal par excellence, auquel toutes les générations voulaient toucher pour lui apporter chacune son contingent d'enthousiasme et pour l'associer à sa vie politique. Ce n'est plus l'édifice jalousement aimé, toujours recommencé, jamais fini par suite des plans grandioses et des ambitions excessives. Depuis que l'art n'est plus une fonction de la conscience nationale, l'église est un monument qui devient presque vulgaire, un lieu de réunion quelconque, dont le type est déterminé d'avance par tous ceux de même nature dont il est entouré. Le plan en sera peu compliqué et on achèvera rapidement la construction.

L'église, la chapelle, n'est plus aux yeux de la piété française la maison de famille fondée par les ancêtres pour la prière en commun continuée par les descendants, le toit héréditaire sans cesse modifié, agrandi, renouvelé, rajeuni, paré, dont la seule unité architectonique consistait dans la persistance d'un même principe décoratif, d'une même idée dominante. L'église est devenue une hôtellerie de passage dont on subit sans discuter les aménagements. On lui demande seulement de présenter certains dehors de dignité, de correction, de gravité, du moins en France.

Essayez donc de vous représenter la vision d'une sainte Marie Alacoque, les extases d'une sainte Chantal dans un de ces boudoirs que les Jésuites qualifiaient du nom de chapelle ou, par exemple, dans un salon, dans un petit temple d'aspect puritain comme la chapelle du château des Rochers, construite pour Mme de Sévigné. Qu'il fût janséniste ou jésuite, l'art du XVIIe siècle n'a pas su soutenir dignement de son orchestration le chant d'amour divin poussé par la pensée religieuse de la France. Il l'a accompagné à contre-temps et, au lieu de s'associer à lui en se mettant à l'unisson, il l'a fait détonner et il a fini par produire la plus discordante des cacophonies.

Obsession de la pensée italienne, ses différentes formes. — Entraînement sur la piste ultramontaine.

L'erreur de Quatremère de Quincy était énorme quand il regardait l'Italie comme l'éducatrice prédestinée de l'univers, mais cette erreur était traditionnelle et il faut reconnaître qu'un artiste du XVIe siècle lui-même n'aurait pas pensé autrement. Depuis les progrès de l'humanisme, la suprématie de l'art antique était un axiome d'une vérité si indiscutée qu'il avait entouré l'art italien, son successeur naturel et visible, d'une incomparable auréole. L'art italien en bloc, ancien et moderne, était reconnu comme le détenteur unique de la bonne doctrine. On n'abdiquait pas pour cela son amour-propre national; on tâchait de faire aussi bien que lui; on réussissait à faire mieux que lui fort souvent; mais on ne croyait pas qu'on pût faire autrement que lui et on méprisait tout ce qui de près ou de loin, ne lui ressemblait pas.

Sous Charles IX et sous Henri III on continuait, dans les milieux aristocratiques les plus français, à penser, à parler, à sculpter et à peindre en Italien. Le sang français protestait contre ces intrusions exotiques mais se laissait influencer par elles ; et si on était jaloux des succès de l'Italien, c'est à Rome et à Florence, c'est à sa propre école qu'on allait demander le secret de le combattre et puiser l'espoir de le vaincre. C'est dans cette Italie à la fois fascinatrice et tyrannique que chacun voulait vivre et souhaitait de mourir. Le plus renommé des artistes de la France en ce moment, et, depuis la mort de Michel-Ange, on peut dire le plus célèbre artiste

de l'Europe, Jean de Bologne né à Douai, s'était fait, par la doctrine, italien.

C'était, d'ailleurs, la continuation d'un état antérieur, François Ier, dans la deuxième période de sa vie, Henri II, tous les autres rois de France n'exigeaient pas qu'on fût Italien pour qu'on pût travailler sous leurs yeux, quoique à Paris, comme à Fontainebleau, les Italiens dominassent quelquefois dans les ateliers officiels, mais nos rois n'auraient pas toléré qu'on travaillât dans un goût différent trop sensiblement du goût italien, ce goût étant devenu pour les amateurs comme pour les artistes le prototype par excellence du beau. François Ier, Henri II, Catherine de Médicis avaient passé leur vie à désirer, à implorer des œuvres d'art des mains italiennes les plus illustres. La renommée de Léonard, de Rustici, de Girolamo della Robbia, de Michel-Ange, de Benvenuto Cellini avait créé en France, à l'avantage de l'art italien, une prééminence contre laquelle toute concurrence était impossible. L'art français ne pouvait maintenir ses droits au travail qu'en adoptant les conventions générales et les procédés de son adversaire.

Hors de l'art antique ou de son interprétation italienne, point de salut. Telle fut la croyance des amateurs et des artistes influencés par l'humanisme pendant tout le XVIe siècle.

Qu'on ne m'objecte pas que les procédés nouveaux pratiqués par la France au XVIIe siècle sont nés spontanément sur place par le développement naturel de l'esthétique de la Renaissance et qu'ils ont pu tirer leur origine directement des monument antiques gallo-romains répandus aussi à profusion sur notre sol. Sans doute les monuments antiques du territoire français, notamment ceux du Midi, plus nombreux et mieux conservés, ont pu avoir une part d'influence au XVIIIe siècle comme au XVIe. Mais il est facile d'établir que, dans l'abandon des traditions nationales, il y a eu intention manifeste d'imiter et de suivre l'Italie, trahison consciente et préméditée de la tradition française. Pour répondre au goût des classes dirigeantes, les artistes à la mode s'empressent de dire qu'ils imitent l'Italie et recommandent leur œuvre par la seule mention de sa provenance italienne. Afin d'achalander leur marchandise, les graveurs d'ornement et de décoration architectonique manquent rarement de déclarer qu'elle est d'inspiration antique ou conçue à l'italienne.

Lors même que quelques compositions sont qualifiées de françaises, on voit rapidement qu'elles sortent des mêmes principes étrangers. Les planches de Le Pautre ne nous démentiront pas.

Le Pautre, dans ses inventions architectoniques, est obligé de costumer ses personnages à la romaine pour les empêcher de contraster trop violemment avec le milieu dans lequel ils se meuvent. Dans la suite des planches de *confessionnaux*, entraîné par les exigences de l'unité de la composition, il agenouille au tribunal de pénitence des fidèles costumés en romains comme les comédiens d'une tragédie classique.

Partout l'obsession de la pensée italienne se laisse deviner. Visible sous Henri IV, évidente sous Louis XIII, l'imitation de l'Italie devient flagrante sous Louis XIV. Rien de plus français, dit-on chaque jour, que l'art de Versailles. Jugez-en sur un détail. Versailles est en somme un lieu peu accidenté et assez plat. Tant pis! On y fera à grands frais des terrasses. On imitera facticement un procédé indispensable aux jardins italiens tracés presque toujours dans des sites très mouvementés, comme le paysage florentin ou les montagnes romaines. Versailles est de tous les environs de Paris l'endroit le plus sec et le plus privé d'eaux naturelles. C'était un petit rendez-vous de chasse perdu sur un haut plateau uni et boisé. On en fera un Tivoli, un Frascati, et Versailles, en dépit de la nature, aura ses cascatelles : Versailles aura des eaux jaillissantes suivant les principes de l'hydraulique italienne, importée chez nous par la Renaissance et appliquée précédemment déjà à Fontainebleau, pour les rois de France, par des familles d'ouvriers italiens. Sur le plateau dénudé s'ouvriront de longs canaux croupissants. Ces canaux seront sillonnés par des gondoles vénitiennes. Le lieu où se remisaient gondoles et gondoliers s'appelle encore, dans le parc de Versailles, *la Petite Venise*.

Et les jardins déclarés d'invention française, parlons-en ! Colbert ne jugeait pas qu'il fût inutile à un Français d'aller chercher des modèles en Italie. Le Nôtre fut envoyé en mission à Rome. Il reçut du ministre la lettre suivante datée de Saint-Germain le 2 août 1679 : « Monsieur, je suis bien aise d'apprendre par la lettre que j'ai reçue de vous que vous voyez à Rome des beautés qui pourront nous servir à l'ornement et embellissement des maisons du

roy et vous me ferez plaisir de m'écrire souvent pendant le temps que vous demeurerez encore à Rome [1]. »

Avant de jouir de ces terrasses italiennes en nature à Versailles, on en avait eu un avant-goût en France par la peinture. « J'aime, disait un personnage cité dans la *Réforme de la peinture*, de Jean Restout, j'aime ces belles perspectives d'Italie où l'on voit des galeries, des palais et des jardins magnifiques [2]. » On en voyait aussi dans les coupoles des églises des Jésuites ou dans celles qui leur ressemblaient. Car les peintures du père Pozzi, né en 1641, firent école en France

Désormais, tout doit être à l'italienne. La lumière d'un Claude Lorrain aura besoin d'avoir pour passeport et pour prétexte d'éclairer des ruines romaines et des fabriques italiennes ; la mélancolie d'un paysage du Poussin n'aura pas d'écho dans les âmes tendres, mais empédantées du siècle, si les lignes de l'horizon reproduisent d'autres profils que ceux qu'on découvre du Monte Testaccio. Qu'un Cuyp, un Ostade ou un Rembrandt veuillent exprimer la poésie du soleil reflété par un sol moins accidenté et moins épique, on les abandonnera à l'admiration des ignorants et des gens de mauvaise compagnie. Les honnêtes gens s'en détourneront.

Toute la décoration des jardins et des palais français se fabrique à Rome dans le style italien, pseudo antique international. Tout, pour plaire, doit avoir un reflet de l'antique, et ce reflet de l'antique se confond fréquemment avec un vernis italien.

La capitale du monde artiste, c'est bien Rome. Cette hégémonie intellectuelle qu'elle exerce fera oublier à l'Italie son abaissement moral. Le sentiment personnel des milieux ethniques tend à disparaître en Europe. Le plus indépendant de tous les sculpteurs français, le seul grand artiste que Louis XIV n'ait pas pu domestiquer, Puget, dans son débordement d'indépendance naturaliste, pourra résister à l'antique, mais succombera devant l'art néo-classique d'un italien et imitera le Bernin, comme nous l'avons dit.

Le goût pour les tables et les vases de marbres précieux déve-

1. *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France*, t. I, p. 85.
2. *Réforme de la peinture*, citée par M. de Chennevières dans les *Peintres provinciaux de la France*, t. III, p. 20.

loppé aux Gobelins nous venait bien de l'Italie comme ce lourd luxe des matières précieuses et de l'or [1].

L'architecture française de la fin du XVIIe siècle commence par déclarer qu'il n'y a rien, dans l'art de construire, en dehors des ordres antiques, c'est-à-dire de la convention du portique, de l'architrave, de la colonne, de la corniche et de l'entablement. Tout ce qui n'a pas été appliqué dans l'architecture romaine, tout ce qui n'a pas été analysé, décrit et mesuré dans la grammaire de Vitruve, n'a pas le droit d'être pris en considération. La science et la pratique française n'expliquent d'ailleurs Vitruve qu'à travers les gloses italiennes de Vignole, de Palladio et de Scamozzi, c'est-à-dire d'après la doctrine antique, traduite par les fondateurs du style italien qui porte le nom de baroque. L'école française, pour prouver son initiative et son intervention personnelle, cherche bien à former un ordre nouveau pour ajouter un sixième ordre à la série des cinq ordres classiques. Mais l'invention prétendue de cet ordre inédit, qu'on baptise inconsidérément du nom de français, est précisément contraire à l'essence de tout ce qu'a été l'architecture quand elle était française.

Les causes multiples de la latinisation progressive de la France étaient telles alors que les luttes d'influence entre les Français et les Italiens acclimatés ne pouvait profiter à l'émancipation de l'élément national. Peu importe que ce soit un Richelieu ou un Mazarin qui soit au pouvoir; car les partisans du ministre français aussi bien que ceux du ministre italien, les artistes patronnés par l'un ou par l'autre sont également imbus des mêmes principes. Ils sont aussi classiques les uns que les autres. On se querellera sur la question de nationalité et sur la valeur des artistes; non sur les tendances de leur talent.

Supposez que la Fronde ait triomphé; Gondi ou le parti des princes arrivés au pouvoir n'aurait pas tiré l'art français de l'ornière italienne. La France alanguie et endoctrinée par sa pédagogie est résignée. Elle a abdiqué toute volonté personnelle. Elle ne cherche plus qu'à appliquer et à traduire docilement, à

1. Voir dans *la Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome* une lettre de Louvois à La Teulière, en date du 10 septembre 1686, t. I, p. 158; autres preuves *ibidem*, t. I, 162, 171, 174.

cultiver de son mieux et avec ses qualités natives la pensée d'importation étrangère. La question même des anciens et des modernes, si palpitante, si irritante à la fin du XVIIe siècle, ne trouve guère à se poser autrement que dans l'expression de l'art, dans l'exécution. La querelle n'existe pas sur le terrain des principes esthétiques, encore moins sur le terrain national. Les modernes adoptent sans discussion toute la grammaire, toute la poétique, toute la philosophie, toute la mythologie, en un mot toute la doctrine des anciens. Anciens et modernes s'épuisent à reconstituer le *corpus* de la culture antique. Ce sont ces derniers qui se prosternent avec le plus de respect devant l'idole qu'ils ont forgée, devant l'image arbitraire qu'ils en ont reconstituée.

Vous verrez que nous pourrons sourire et nous désintéresser des intrigues et des conspirations héroï-comiques, nouées autour de la construction qui devait être, dans l'esprit de ses ordonnateurs, la manifestation, le symbole des croyances esthétiques du siècle de Louis XIV. Qu'importait que la façade du Louvre fût l'œuvre d'un italien ou d'un français? Elle était d'avance fatalement destinée à être conçue dans une certaine conformité plus ou moins absolue avec la pensée classique. Elle ne pouvait pas être française, ni l'expression naturelle d'aucun art européen exclusivement national et moderne. Exécutée par le Bernin, elle eût été incontestablement moins romaine, plus moderne en un mot. Le constructeur improvisé, Claude Perrault, le théoricien pur, l'ancien médecin, devait être plus intraitable dans son fétichisme pour le canon antique que le praticien émérite relativement émancipé par la pratique. Construit par le Bernin, le Louvre aurait pu abriter une cour française, pourvu que celle-ci eût consenti à vivre sous le climat de l'Italie, suivant les habitudes italiennes. La façade de Perrault, inhabitable et inutilisable sous tous les climats et chez tous les peuples, ne sera jamais qu'une perspective, qu'un décor de théâtre construit en pierre. Je vous démontrerai, après Vitet, que c'est un défi porté à l'art de bâtir et le plus pernicieux des exemples qu'on pût proposer à l'école française Vous ne verrez pas sans étonnement qu'il y a presque autant de fer dans le Louvre de Perrault et dans les plates-bandes du Garde-meuble, construites par Gabriel à l'image du Louvre, que dans la tour de 300 mètres du Champ-de-Mars. La colonnade, vous

le constaterez bientôt, n'est qu'une armature de fer recouverte d'un manchon de pierrre.

La façade du Louvre est donc bien la conséquence de l'éducation italienne et pourrait se trouver à Rome comme à Vienne et à Londres, comme à Munich, à Dresde et à Berlin, partout où s'est établie la tyrannie du goût ultramontain. A Rome ou dans le sud de l'Italie, une telle construction aurait eu sa raison d'être, elle eût été la déduction, la déformation naturelle d'un type primitif, qui avait été beau et qui était né sur place. A Paris, à Londres, à Vienne et à Berlin, il est ridicule, notre Louvre, comme ces statues qu'on est obligé d'empailler l'hiver pour qu'elles n'éclatent pas sous la gelée. Il grelotte aujourd'hui dans le brouillard qui lui donne l'aspect d'un mur éventré. Sa *loggia* est impraticable et inhabitable. Sa ruine, que le mastic ne pourra pas toujours dissimuler, nous livrera le secret de son mensonge, cette monstrueuse architrave en chapelet, formée de claveaux enfilés dans des tiges de métal. Là, comme au moyen âge, l'architecture d'inspiration italienne a menti, en évitant les contreforts et les piliers butants, à l'aide d'une armature de tirants de fer. Elle est toujours la même, mais au XVIIe siècle, elle ajoute l'hypocrisie à ses autres défauts.

Les Grecs et les Romains vivant sous un climat différent du nôtre n'avaient pas les mêmes besoins que nous. Comme ils ne connaissaient pas les cheminées, il nous sera interdit d'en avoir, et nos architectes, à partir de la fin du XVIIe siècle, ne voudront pas avouer que nous en avons besoin. Louis-le-Grand, l'Apollon couronné, le Roi soleil, gèlera en hiver dans son palais somptueux de Versailles, moins confortablement chauffé que le dernier des paysans chez les peuples du Nord. Nos modernes commentateurs de Vitruve au XVIIe siècle ne travaillent que pour une certaine humanité idéale et toute spéciale, affranchie des misères septentrionales, et dont la lecture des auteurs classiques leur a révélé l'existence antérieure. Ils ne briguent que les suffrages des morts. Les palais qu'ils élèvent ne sont bons et utilisables que pour ce peuple de statues de marbre qui, nues ou drapées à la légère, semblent la personnification, je dirai plus, la pétrification d'une société disparue, solidifiée tout à coup dans quelques individus par les rigueurs d'un climat transformé.

Le costume de théâtre au XVIIe siècle fait tout ce qu'il peut pour ressembler à ces statues. Les contemporains de Louis XIV consentent encore, dans la vie ordinaire, à porter un habit moderne ; mais, par la manière dont la plupart d'entre eux se font représenter sur leur tombeau, ils nous prouvent quel fut pour eux le costume idéal. On voit que la pédagogie leur avait très suffisamment déformé la cervelle. Ils croyaient tous fermement, même en face de la mort, qu'ils étaient authentiquement des Romains.

Vitet a très bien saisi et très bien dépeint l'abandon du vieil esprit français, qu'il appelle l'esprit trouvère, détrôné par l'esprit de cour, par l'esprit de salon, complètement gagné à l'Italie. « Deux traits caractéristiques, dit Vitet, signaleront cette nouvelle période, d'une part le triomphe éclatant, incontesté de l'ordre colossal ; de l'autre la déroute complète de notre ancienne et sincère façon de couvrir nos monuments. Les combles en saillie, ces grands toits aussi vieux que la France et son climat, vont être condamnés comme une excroissance inutile et sans majesté, réputés bourgeois, presque frondeurs ; ils seront, Dieu sait jusqu'à quand, bannis de nos constructions monumentales, et nos professeurs d'architecture, voire les plus sages et les plus modérés ne tarderont pas à proclamer cet axiome que dans la décoration d'un palais les combles apparents sont contraires à la bienséance » (Voir Blondel, *Architecture française*, t. IV, p. 67).

Dans de semblables conditions, demandez à un praticien comment s'aménage l'évacuation des eaux sous un ciel où il pleut ou neige pendant six mois de l'année? Vous pouvez en juger par vous-mêmes en montant sur les terrasses du Louvre. Regardez aussi, en passant sur la place de la Concorde, comment se fait l'échappement de la fumée dans un pays où la vie serait impossible sans l'emploi du feu. D'innombrables tuyaux de poêles, de multiples et colossales têtes de loup hérissent, frangent et brisent l'intransigeante horizontalité des lignes de l'architecture antique et obligatoire.

Pas de toiture pratique au Louvre de Claude Perrault. Pas de toiture apparente au Garde-meuble de Gabriel. Pas de toiture apparente à la Monnaie d'Antoine. Pas de toiture à d'innombrables monuments construits à l'image de ceux-là. Nous constaterons

bientôt ce fait, quand je reconstituerai sur le tableau lumineux le type de la construction académique inspirée de l'antiquité et de l'Italie.

L'opinion que j'émets sur la forme des toitures est loin de m'être personnelle : « En inventant le comble brisé qui garde son nom, dit M. Lechevailler-Chevignard [1], François Mansard rendait sans doute habitable une partie des bâtiments consacrés jusqu'alors à des galetas, mais il sacrifiait ces hautes souches de cheminées, accessoires obligés de l'ancienne toiture et superbes motifs de décoration architecturale sous le crayon des maîtres du XVIe siècle. Il n'y a là qu'une modification de formes compensée par quelques avantages intérieurs. Perrault faussa des principes autrement importants lorsque, entraîné dans une vaine recherche d'effet théâtral, il voulut masquer contre toute raison les toits du Louvre par des balustrades. Le succès aidant, son exemple mit les constructeurs sur une mauvaise voie, celle qui conduit à tenir peu de compte des nécessités du climat et de la vie de chaque jour... Aussi Saint-Simon est-il dans le vrai lorsqu'il écrit à propos de Versailles : « Du côté du jardin, on jouit de la beauté du tout ensemble, mais on croit voir un palais qui a été brûlé, où le dernier étage et les toits manquent encore... » [1]

L'influence italienne, à laquelle nous devons ce fâcheux abandon de nos procédés nationaux de construction, a été reconnue comme un stigmate indélébile jusque sur Versailles lui-même, que l'école académique a toujours voulu proclamer d'un style si exclusivement français.

« Plusieurs architectes, dit Blondel (*Architecture française*, livre VII, p. 139), ont prétendu qu'il eût mieux valu supprimer toute la sculpture qui couronne la balustrade de l'Attique. Je suis de cet avis. Les trophées qui s'y remarquent paraissent trop lourds et pesants, et forment un contraste trop marqué avec l'élégance des vases qui sont distribués sur cette même balustrade. Ce bâtiment censé couvert à l'italienne doit annoncer une terrasse. » [2] De la terrasse pour la terrasse ; de la terrasse quand même, envers et contre tous, parce que c'est italien, n'est-ce pas odieux chez nous ?

1. *Les styles français*, p. 319.
2. Tome I, p. IV.

Le balustre d'origine italienne devient un décor indispensable à la dignité, à la majesté d'un palais. Il s'installe au XVIIe siècle dans la chambre royale transformée en sanctuaire. Voyez Taine. Rien de majestueux sans le balustre, sans la pompe italienne. Non seulement on prodigue le balustre dans les églises nouvelles, bâties sur le modèle des jésuites, mais on en affuble nos monuments du moyen âge, comme on peut le voir à la cathédrale de Poitiers.

M. le marquis de Chennevières a dit en propres termes, en parlant de l'art du XVIIe siècle, dans la préface des *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France* : « La France a été l'héritière de la tradition italienne. »

Nous verrons bientôt comment l'Italie nous envahit par le canal de l'inspiration religieuse, quand les Jésuites nous apportèrent dans leurs bagages des plans d'églises, qui ressemblaient à des galeries de palais et à des salles de spectacles, des chapelles copiées sur des boudoirs de grands seigneurs. Nous examinerons seulement aujourd'hui la propagande que le théâtre par lui-même créa au bénéfice de l'Italie. Car le théâtre relève de l'enseignement d'une nation au même titre que la pédagogie proprement dite et que la littérature. Et d'ailleurs, dès la première heure, les jésuites avaient introduit le théâtre dans leur enseignement.

Le théâtre pour le théâtre, l'organisation du théâtre dans une salle spécialement aménagée à son usage, pour y jouer la nuit, est certainement une invention italienne. La France, qui connut l'art dramatique aussitôt que les autres pays de l'Europe, se contenta longtemps pour le pratiquer de quelques échafaudages improvisés, du plein air d'une place publique ou de la vaste salle commune de ses châteaux. Ce théâtre intermittent et accidentel n'eut d'influence ni sur ses mœurs, ni sur sa littérature, ni sur son art. La salle de théâtre d'origine italienne, au contraire, envahit l'Europe sous sa forme italienne et porta partout, avec les mœurs spéciales que le théâtre avait données à l'Italie, le décor italien, le goût du carton peint, des conventions pittoresques, d'une nature où tout est machinerie, truc, clinquant, vie factice et mensonge.

La littérature, dont les forces et l'importance grandissent chaque

jour au XVIIe siècle, avait déjà interposé son voile troublant entre le modèle et l'artiste, altérant ainsi la sincérité des inspirations respectives des divers génies nationaux. L'Italie vint encore jeter, entre la nature et ses interprètes, l'écran opaque et menteur du décor de théâtre.

Le malheur voulut que le plus français de nos grands politiques, ce génie à qui la France aurait pu permettre tous les orgueils, eut aussi quelques vanités dont la plus forte fut la vanité littéraire. Le démon de l'Italie guettait les faiblesses de Richelieu pour en profiter. Il s'insinua dans l'âme française par la nouvelle porte qu'elles lui ouvrirent. Celui qui soutenait si vaillamment à l'extérieur les intérêts et les droits, le caractère national et les traditions de la France, implanta chez nous deux inventions italiennes. Il créa la première des Académies officielles, qu'il fut obligé d'appeler française pour la distinguer de sa mère italienne, et construisit dans son palais le premier théâtre public, qui ne pouvait être et qui ne fut qu'une bastille de plus de l'esprit italien. La *Pazza finta* fut un des premiers opéras italiens qui parurent sur une scène française. Après l'opéra, le comédie italienne, qu'on n'avait connue jusque-là que par des parades et par des troupes nomades, fut bientôt acclimatée et domiciliée à Paris. Molière eut beaucoup plus de peine qu'elle à trouver des pénates et des admirateurs. Je ne fais pas le procès du théâtre français, qui s'émancipa assez vite, bien qu'il ait conservé jusqu'à la fin du XVIIIe siècle l'empreinte de son origine. Je constate seulement que ce théâtre invinciblement soumis aux suggestions classiques, — contrairement à ce qui, grâce à Shakespeare se passa en Angleterre, — fut un des agents les plus actifs de la latinisation de notre pays et qu'il communiqua quelquefois à l'art français quelques-uns de ses défauts, l'emphase et la manière, les insipides conventions de certaines unités de temps et de lieux.

Le seul tempérament d'artiste qui, avant Delacroix, ait été complètement réfractaire à l'empoisonnement méthodique de l'esthétique italienne pendant la période académique de l'art français, Antoine Watteau, transfigura un moment, par la magie de son pinceau et réchauffa par la chaleur de sa palette la fade, pâle et blafarde banalité de la comédie italienne. Remarquons qu'il jouait un jeu dangereux. Il n'échappa sans doute que par une mort pré-

maturée au danger de l'intoxication. A la longue il n'aurait peut être été qu'un maniériste tout au plus supportable, moins prétentieux seulement que ses modèles, un décorateur de grisailles teintées, remplaçant la lumière du soleil par les chandelles d'une rampe de théâtre, en un mot un Boucher anticipé. Ce candide et pur miroir de la Flandre française était déjà tombé dans le grotesque italien issu du style rococo, dans le baroque des Bernin et des Toro, dans les singeries aigrelettes, dans les excentricités académiques, au milieu desquelles vint échouer plus d'un robuste tempérament du Nord français.

Dès leur début en France, les Jésuites introduisirent chez nous le goût théâtral. La mort de Henri IV fournit un prétexte pour faire paraître au grand jour la mise en scène italienne. « On dirait que tous les dieux ou demi-dieux, avoue sincèrement le Père Camille de Rochemonteix, on dirait que toutes les déesses du paganisme se sont donné rendez-vous sur le théâtre de la Flèche; elles l'envahissent, elles l'encombrent, et c'est à peine si l'on trouve çà et là une petite place oubliée pour un saint du Paradis ou pour le Dieu des chrétiens. »

Je vous ai expliqué, mercredi dernier, que la tâche entreprise par le XVIIe siècle avait fait avorter dans le sein de la société européenne, par les manœuvres deux fois séculaires d'une pédagogie savante, le fruit naturel du temps et des races, c'est-à-dire l'œuvre providentielle sur laquelle l'homme n'a pas le droit de porter la main.

En régularisant, en codifiant, en promulguant la doctrine de la Renaissance classique, en remettant en vigueur l'esthétique romaine, le XVIIe siècle est venu rompre définitivement la chaîne historique de la tradition chrétienne et surtout les traditions nationales dans la littérature et dans l'art.

Bientôt vous constaterez à l'aide des images qui apparaîtront sur cet écran, que l'âme chrétienne et barbare de l'Occident dut revêtir, malgré elle, les dehors et le costume de l'antiquité païenne. C'est ce qui peut arriver de plus fatal à un art, qui ne peut pas toujours porter un masque, que d'avoir à exprimer des sentiments dans un langage qui est hostile à ces mêmes sentiments. Vous comprendrez

que dès lors il y eut dualisme d'origine, antinomie, antagonisme, tiraillement entre le but et le moyen, entre la pensée et le vocabulaire.

L'art du XVIIe siècle n'était pas celui qui convenait à la société issue du moyen âge.

Cette société était le produit d'une réaction contre l'antiquité classique, ainsi que je vous l'ai démontré depuis deux ans. En reprenant les rites antiques, le monde, pour être logique et sincère, aurait dû redevenir païen, puisqu'un art ne peut pas se passer d'être sincère pour rester populaire.

Le concept antique de la civilisation romaine s'est substitué au concept chrétien sans que la société ait cessé d'être chrétienne et barbare, moralement, intellectuellement et ethnographiquement. Il prétendit modifier l'épiderme du monde intellectuel, sans en avoir modifié l'économie générale.

A mesure que la France perdait ses qualités de race, ses instincts nationaux et son originalité sous les dragonnades exercées au bénéfice de l'esprit latin, l'engouement pour la méthode nouvelle grandissait toujours. L'illusion était complète chez les victimes de cette invisible et insaisissable persécution, volontairement subie et, qui plus est, continuellement provoquée.

Le style français ne voulait reconnaître et proclamer sa personnalité, son droit d'aînesse, si longuement exercé, sa dictature séculaire en Europe, que depuis qu'il en avait formellement abdiqué le titre entre les mains ultramontaines, en subissant les modes de l'Italie et en se mettant à la suite de celle-ci à l'école de l'antiquité classique. Pour toutes les générations d'hommes qui ont précédé la naissance de notre archéologie nationale, « les deux âges du goût et du génie français » par excellence ont été le siècle de Louis XIV et l'époque de Louis XV [1]. Voilà ce que proclamaient de la meilleure foi du monde toutes les Académies fondées sur des bases italiennes, toutes les Universités oublieuses de leurs origines, tous les collèges de Jésuites sans passé et sans tradition, tous les historiens français qui étaient plus ou moins leurs élèves, tous les littérateurs et tous

1. *Les deux âges du goût et du génie français sous Louis XIV et sous Louis XV, ou parallèle du génie et du goût dans les sciences, dans les arts et dans les lettres sous les deux règnes*, par M. de la Dixmerie. Paris, 1769, in-8°.

les artistes, échos inconscients de la pédagogie. Dans cette appréciation, il y avait bien quelque chose de vrai, lorsque le qualificatif de français s'appliquait à l'exécutant et non à l'œuvre d'art. Je suis volontiers d'accord avec eux sur un point. Oui, pendant les deux siècles précités, la supériorité de la France, en architecture et en sculpture, a été incontestable. Mais cette supériorité s'est manifestée dans un cercle de principes, dans une conception esthétique, qui n'avaient rien de français. Cette supériorité s'est exclusivement appliquée à perfectionner et à exalter le sentiment d'un art étranger, à cultiver facticement une plante exotique, condamnée à mort par le climat de la majeure partie de la France, hostile aux lignes de son paysage comme aux conditions de son atmosphère et qui ne pourrait jamais jeter de racines profondes ou trouver une sève naturelle ni dans son sol ni dans son cœur.

« L'éducation publique, disait récemment un professeur éminent de la Sorbonne [1], élève les hommes pour des temps qui ne sont plus. Les conséquences de cette erreur sont graves : une éducation qui se trompe de date verse dans la vie des étrangers qui l'ignorent. Et l'on s'aperçoit alors que les classes dirigeantes, comme on les appelle, ne dirigent plus. Comment dirigeraient-elles, en effet, si elles ont été élevées pour le règne de Louis XIV ou même pour le règne de Louis-Philippe. »

M. Lavisse a parfaitement raison quand il nous reproche d'élever nos générations nouvelles pour le siècle de Louis XIV. Permettez-moi, à mon tour, de reprocher à Louis XIV d'avoir élevé les siennes pour le siècle d'Auguste.

1. M. Lavisse. *Journal des Débats*, du lundi 2 octobre 1893.

TROISIÈME LEÇON

LE BAROQUE

Après avoir exposé logiquement la synthèse des choses et avoir établi fortement sa doctrine dans les deux premières leçons, Courajod entreprit de fournir à ses auditeurs des démonstrations, ainsi qu'il le leur avait annoncé. Il procéda donc par des expériences sur différents points de fait. Nous n'avons pas toujours retrouvé toutes ses notes. En outre, il employait de plus en plus la méthode des projections, accompagnées de ces commentaires oraux, dont tous ses élèves ont conservé un vif souvenir, mais qu'il serait impossible ou téméraire de reconstituer. Néanmoins tous les lecteurs auront à tirer profit de la masse énorme de renseignements qui formaient le fond solide de ses théories et ils retrouveront facilement — même quand nous sommes obligés d'abréger — la direction de sa pensée maîtresse.

Mesdames, Messieurs,

Dans le premier entretien de cette année vous avez vu à quel état d'esprit la France avait été prédestinée par sa pédagogie pendant le XVIIe siècle.

Dans le second entretien, vous avez remarqué quel était cet état d'esprit, c'est-à-dire qu'après avoir étudié la culture de l'arbre et après avoir analysé la sève qui le vivifiait, nous avons tenté d'en apprécier les fruits. Les effets répondirent exactement aux causes. Nous allons continuer de le constater.

La France ne pouvait se dispenser de subir l'influence de l'Italie. Je vous le prouverai encore par des preuves matérielles, en vous montrant que le premier art du XVIIe siècle ne fut, malgré certaines protestations et certaines résistances, que l'application à la France d'un style né en Italie et appelé le style *Baroque*.

Je dois donc, avant de vous montrer l'expression française du style baroque, vous faire connaître ce qu'il avait été en Italie, antérieurement à son exportation et à son acclimatation chez nous.

Sans doute, en critiquant sévèrement le goût italien, surtout après la seconde moitié du XVII[e] siècle, les Français se donnèrent l'illusion de croire qu'ils ne se soumettaient qu'à l'inspiration de l'antiquité. Voyez par exemple les réserves de d'Aviler[1] : « L'on ne voit, dit d'Aviler, dans la plupart des bâtiments qu'on a élevés dans Rome depuis près d'un siècle, que cartouches, frontons brisez, colonnes nichées et autres nouveautés extravagantes, que le cavalier Borromini et ses sectateurs ont mis en usage, au mépris de ces monuments si sages et si magnifiques de l'antiquité, qu'ils avaient devant les yeux et que le temps semble n'avoir respectés que pour mieux faire appercevoir les défauts de ces productions bizarres; et, ce qu'il y a de plus remarquable, c'est que la peinture et la sculpture, telles que les pratiquent aujourd'hui les Italiens, si on en excepte quelques-uns, ne s'éloignent pas moins que leur architecture des règles si précieuses de la belle simplicité. »

D'Aviler avait raison. Dans le culte du baroque, dans le dévergondage de richesses auxquelles ce style se laissa entraîner en Italie, la France fut sauvée par la pauvreté relative de ses matériaux de construction autant que par la sagesse de sa raison, la sincérité relative de ses procédés et la sûreté de son goût. Elle n'avait pas non plus donné antérieurement dans toutes les extravagances du gothique. Le grain rugueux de sa pierre, la rusticité de sa brique, qu'elle ne dissimula jamais sous le fard des placages de marbre, entretinrent la gravité de son esprit. Elle ne tomba jamais dans la débauche architectonique et pêcha surtout par intention. La nature et le climat la sauvegardèrent dans ses fautes, comme autrefois la nature et le climat l'avaient guidée dans sa glorieuse et nationale activité.

Je trouve la preuve de ce que j'avance dans la bouche d'un auteur du XVIII[e] siècle, qui partageait l'erreur commune de l'École française relative à la nécessité de l'inspiration et de l'imitation italienne. Piganiol de la Force, dans sa *Description de Paris*[2],

1. D'Aviler, *Cours d'architecture*, préface, édition de 1750, p. XXII.
2. Edition de 1765, t. VII, p. 332

s'exprime ainsi à propos du tombeau de Languet de Gergy, cette grande fantasmagorie d'opéra exécutée à Saint-Sulpice par Michel-Ange Slodtz, le dessinateur ordinaire des Menus plaisirs du Roi :

« On ne saurait refuser des louanges à l'auteur de ce riche tombeau, Michel-Ange Slodtz, sculpteur habile et renommé. Son intention a été d'imiter le mélange des marbres avec le bronze et la dorure, dont on voit en Italie plusieurs monuments d'un très heureux effet. Si celui-ci n'a pas eu tout le succès que l'auteur s'en promettait, ça été par l'impossibilité d'avoir à son choix, dans l'abondance des marbres que possèdent les ultramontains, la variété prodigieuse de leurs couleurs, nécessaire pour former cette harmonie avec le bronze et la dorure, et qui fait autant de plaisir à l'œil que les accords dans la musique en font à l'oreille. » Loin de m'associer aux regrets de Piganiol, je félicite la France de ne pas pouvoir toujours jouer cette musique-là.

Mais la prétention de d'Aviler de se soustraire à l'influence ultramontaine n'était, je le répète, qu'une illusion. Depuis que les ordres sont devenus la source unique de l'expression architectonique, depuis que, par la transformation du goût public et des sentiments des classes dirigeantes, ces ordres sont devenus indispensables à l'art de la construction, on ne les étudie que dans les livres italiens. La théorie de Vitruve et les monuments antiques eux-mêmes, qui servent d'exemple, n'apparaissent plus qu'à travers les commentaires et la formule mesurée et dessinée des Vignole, des Palladio et des Scamozzi. L'instruction théorique des architectes se fait exclusivement avec le *Traité des ordres* de Vignole ; tous les traités sur l'art de la construction sont des traductions de livres italiens ou inspirés par eux. L'intelligence et la volonté de la France sont complètement à la merci de l'Italie. Vous allez bien le voir en observant l'influence du style baroque de l'Italie sur l'art français.

Vous savez, par nos premières études, dans cette salle, de 1887 à 1890, combien fut profonde la morsure de l'Italie sur l'art français aux premières heures de la Renaissance classique.

Bien plus grande fut la pénétration subie par la France, à mesure que ce qui avait été un engouement devint une loi et une règle de l'enseignement pédagogique et professionnel. Le rayonnement du

style baroque fut bien plus vif, plus universel, que la première propagande de l'art italien marchant à la conquête du monde sous le masque antique.

Le baroque est, dans l'art, une époque bien déterminée et très bien définie par Burckhardt. « On ne saurait, dit Burckhardt, méconnaître dans les édifices construits entre 1540 et 1580 un caractère par où ceux-ci se distinguent des précédents. C'est le temps des grands théoriciens, des Vignole, des Serlio, des Palladio, des Scamozzi. Ils ont le même but que leurs prédécesseurs, la reproduction de l'antiquité ; mais leurs moyens sont différents. L'expression paraît, d'une part, plus accentuée... »

Tout en effet s'accentue d'abord, et l'auteur responsable du grand *Rinforzando* général, c'est Michel-Ange. J'ai examiné ici, il y a quelques années, au point de vue de la sculpture, l'œuvre énorme de Michel-Ange. Je vous ai signalé son influence sur l'école française. Vous savez que Michel-Ange n'avait pas abdiqué sa liberté, en face de l'antique.

« A la tête des artistes qui ont créé le *baroque*, dit Burckhardt (traduction française, p. 247), doit se placer Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573). Barozzi est l'auteur d'un manuel des ordres de colonnes : *Trattato degli ordini*, qui a complètement dominé l'architecture des deux derniers siècles, et qui, aujourd'hui encore, exerce parfois une grande influence, alors même que depuis une centaine d'années on connaît et on reproduit les vrais ordres grecs ».

Quatremère de Quincy a pu dire très justement que le *Traité des cinq ordres* de Vignole est devenu le manuel des architectes et a mérité à son auteur le titre de législateur de l'architecture.

J'ajouterai que Vignole a légué à la postérité un modèle, un monument type qui, de près ou de loin, n'a pas cessé d'être imité pendant deux cents ans; c'est l'église du *Gesù* de Rome, qu'il construisit de 1568 à 1573, époque de sa mort, et qui fut terminée par son élève Giacomo della Porta. Celui-ci acheva, en la modifiant, la façade qui, reproduite plus tard par l'Algade à l'église de Saint-Ignace, n'a jamais cessé d'être le type favori des Jésuites et s'est imposée à l'imitation de tout l'univers.

Le Gesù à Rome a exercé la plus grande influence, dit Burckhardt lui-même.

Ici, pour la première fois, on vit l'application de cette manière qu'adopta plus tard le style baroque et qui consiste à élever et à élargir le plus possible la nef principale avec voûte, en substituant aux nefs latérales de simples chapelles fermées.

De Vignole seul, est ou était toute l'architecture des *Orti Farnesiani* (aujourd'hui l'entrée des fouilles du palais des Césars sur le Palatin, au *Forum*), portail, grottes, escaliers à rampes, fontaines, et au-dessus double pavillon.

Le peu qui s'est conservé de la décoration montre que la Renaissance est finie, que la haute main appartient à un autre style, épris des effets d'ensemble.

« Ce n'est pas notre faute, dit Burckhardt, si le baroque domine partout et si, extérieurement, nous avons en somme l'impression que Rome, Naples, Turin et d'autres villes sont tout entières remplies de ses œuvres.

« L'architecture baroque parle la même langue que la Renaissance, mais c'est un dialecte dégénéré. Les ordres antiques de colonnes, les entablements, les frontons, etc., sont employés capricieusement et de la façon la plus différente; mais, dans leur qualité de revêtement mural, on leur donne désormais beaucoup plus d'accent. Beaucoup d'architectes composent dans un *fortissimo* constant. Colonnes, colonnes engagées et pilastres sont de chaque côté accompagnés de deux, trois moitiés ou quarts de pilastres; l'entablement alors est autant de fois coupé et projeté en avant; selon les circonstances aussi, il en est de même du socle. Faute d'un revêtement organique, on demande l'expression de la force et de la passion, à ce qui, au temps de la Renaissance, ne servait essentiellement qu'à la décoration. L'on veut y atteindre par la solidité et la multiplicité... Les frontons surtout, à partir de Bernini et de Borromini, commencent à se briser, à se cabrer, à osciller en tous sens.

« Dans certaines pièces de parade, telles qu'autels, ciboria, etc., les colonnes torses deviennent presque la règle. En sculpture, les draperies s'agitent et semblent soulevées et tourmentées par le vent. Tout voltige, court ou nage dans l'air. La statuaire est contorsionnée et épileptique. La nef des églises est traitée comme la scène

d'un théâtre. Partout des machines et des trucs semblent descendre du ciel et sortent de nuages matériellement figurés sur les murs et accrochés aux arcades et à tous les membres de l'architecture dont ils brisent les lignes. Le long de tous les murs intérieurs, le Père Pozzi et son école déposent des trompe-l'œil et des panoramas. »

QUATRIÈME LEÇON

BOSSAGES ET PORTES A L'ITALIENNE

Mesdames, Messieurs,

Vous savez comment je suis parvenu les années dernières à vous démontrer les origines orientales et néo-grecques de l'art chrétien, qui a fini par s'appeler l'art gothique. Ce moyen, ce procédé, je l'ai emprunté à la philologie, je l'ai appelé la *grammaire de l'ornement*. J'ai examiné chaque élément du langage décoratif roman et je vous ai prouvé que les racines de presque tous ces éléments étaient orientales.

Cette année, pour faire une preuve de l'infiltration italienne subie par la France au XVIIe siècle, je vais vous faire voir d'où nous sont venus certains éléments de la décoration employée par l'école académique.

Bossage. — Le premier élément de la décoration architectonique que j'examinerai, c'est le bossage ; c'est le nom que l'on donne au parement saillant brut d'une pierre, dont les arêtes seulement sont relevées par une ciselure.

Dans des constructions de pierre de taille que l'on veut élever rapidement, en n'employant que la main-d'œuvre rigoureusement nécessaire, pour permettre de poser les assises sans perte de temps, on s'est quelquefois contenté de tailler les lits, joints et les arêtes des pierres, sans se préoccuper de parementer les surfaces comprises entre ces arêtes.

Pendant le moyen âge, nous voyons certaines bâtisses dans les-

quelles on a laissé des *bossages* bruts sur la face vue de chaque pierre. C'est particulièrement dans les ouvrages de fortification de la fin du XIIIe siècle que ce genre de construction apparaît, surtout dans les contrées où la qualité très dure de la pierre ne se prête pas à la taille. Toutes les parties de l'enceinte de la cité de Carcassonne, bâtie sous Philippe le Hardi, ont des parements à bossages ; nous en voyons également, vers la même époque, à la grosse tour de l'ancien archevêché de Narbonne, à Aigues-Mortes, etc.

« Les bossages, dit Viollet-le-Duc, disparaissent des parements de pierre pendant les XIVe et XVe siècles, pour reparaître au XVIe, avec l'imitation de l'architecture italienne. Ils deviennent même alors un motif de décoration dans l'architecture civile et militaire ; ils sont bruts ou taillés en tables, en pointes de diamant, en demi-sphères, comme on peut le voir dans quelques tours fortifiées de la fin du XVe siècle ou du commencement du XVIe siècle, et notamment (dit Viollet-le-Duc) sur les parements de la grosse tour de la porte nord de l'enceinte de Vézelay, bâtie au commencement du règne de François Ier ».

Le type le plus important à citer, ce sont les tours et les portes de l'enceinte de Nuremberg, ainsi que le château de la même ville. Citer également le château de Dijon aujourd'hui démoli et la tour-donjon de Schaffouse en Suisse.

Les bossages hémisphériques se trouvent souvent sur les parements des fortifications élevées au moment de l'emploi régulier de l'artillerie à feu. Ils figuraient évidemment des boulets.

Pendant le développement de l'architecture de la Renaissance, on voit les bossages se couvrir de divers ornements, tels que vermiculures, emblèmes, chiffres, réseaux, etc.

« Cet appareil n'avait jamais été abandonné en Italie, surtout en Toscane, comme le prouvent le palais Vieux de Florence, le Bargello ou Palais du Podestat et toute la série des palais municipaux congénères, entre autres celui de Città di Castello. Alors qu'ailleurs on s'efforçait d'obtenir les surfaces les plus régulières et les plus lisses, les joints les plus unis, ces fiers descendants des vieux Etrusques essayaient de remettre en honneur l'âpre grandeur des murs de Fiesole ou de Cortone. (Müntz, *La Renaissance*, t. I, p. 381) ».

« *Les archéologues* et les architectes du XVe siècle, à leur tour, en reprenant l'étude des monuments antiques, tombèrent dans une erreur qui favorisa singulièrement le succès du rustique : ils s'imaginèrent que dans la *Porta Maggiore* à Rome, dans les amphithéâtres de Vérone et de Pola, l'emploi de pierres incomplètement taillées était voulu et raisonné, alors qu'il procédait en quelque sorte du hasard seul, ces édifices, comme on sait, n'ayant pas été achevés ».

« Quoi qu'il en soit, ce retour à la tradition ou cette innovation, comme on voudra l'appeler, a fourni à l'architecture moderne un élément de contraste des plus précieux. A Florence même, le rustique fait l'ornement des palais élevés par Brunellesco, Michelozzo, Benedetto da Majano et une foule d'autres maîtres : Palais des Pazzi, des Pitti, des Médicis, des Strozzi, etc... »

Le plus ancien exemple que je puisse citer du bossage en tables est celui qui fut pratiqué par Michele San Micheli dans ses constructions militaires.

Michele San Micheli, né à Vérone en 1484, mort en 1549, amena dans la construction militaire une véritable révolution. Le côté scientifique de cette révolution fut revêtu d'une admirable forme d'art. San Micheli construisit à Vérone cinq ou six bastions suivant son système. Ce fut en 1517 qu'il éleva le premier de tous, celui qu'on a appelé le bastion de la Madeleine. C'est de cet ouvrage que datent et la fin de l'ancienne et le commencement de la nouvelle manière de fortifier les places.

Les relations d'art entre l'Italie et la France introduisirent de bonne heure, dit très bien Quatremère de Quincy, dans ce dernier pays le goût du bossage.

« Serlio, un de ses plus grands partisans, avait dû en propager l'usage. Philibert Delorme en rapporta la manie plutôt que le goût, par suite de son long séjour en Italie. L'usage qu'il en fit au château des Tuileries ne trouva pas beaucoup d'approbateurs. On voit ce genre assez mal approprié, et avec une recherche de sculpture aussi puérile que fastidieuse, à la galerie du Louvre bâtie sous Henri III. — Colonnes à bossages chargés d'attributs, employées par Philibert Delorme aux Tuileries. » — Fragments à montrer en nature.

On abusa du bossage aux Tuileries.

Les constructions du Louvre à toutes les époques contiennent une véritable débauche de bossages. On en a mis partout, même dans le Louvre de Visconti et de Lefuel.

Fontainebleau. — Citer comme modèle de bossage rustique la *Grotte du jardin des Pins*, gravée dans *Guilbert*, t. II, p. 95.

Il n'y a qu'un seul monument à Paris où on ait fait un judicieux et élégant emploi de cet élément de décoration. C'est à l'hôtel Carnavalet. On y a imité avec goût et esprit l'appareil du palais Pitti. C'est dans la partie qui a survécu de l'œuvre originale du XVI[e] siècle.

« Marie de Médicis, dit Quatremère de Quincy, répandit plus que jamais la mode du bossage dans son grand palais (dit du Luxembourg), qu'elle fit construire après la mort de Henri IV. De Brosse, choisi par elle pour en être l'architecte, soit de lui-même, soit, comme cela est probable, pour seconder le dessein qu'avait la reine de retrouver à Paris des souvenirs de Florence, sa patrie, prit modèle sur la cour du palais Pitti, non pour l'ensemble du plan ou de la composition générale, mais pour le style de construction en bossages. L'architecte français a dans cette imitation beaucoup adouci le caractère des bossages florentins ».

Les théoriciens du XVIII[e] siècle, et par exemple Blondel, n'hésitaient pas à reconnaître l'origine italienne des bossages en tables, à propos de l'appareil du Luxembourg.

Innombrables sont les imitations de l'appareil de bossages en tables dans les constructions de la ville de Richelieu.

On peut dire que la décoration entière des palais et des constructions du XVII[e] siècle et du XVIII[e] roule sur l'emploi des variétés du bossage, surtout sur l'emploi des bossages en tables. Exemple, Versailles et Saint Cloud.

Le procédé de bossage a été fort souvent employé par Gabriel dans les rez-de-chaussées de ses constructions de Bordeaux. Nous aurons occasion de le voir, quand je traiterai de ces constructions. Jacques-Ange Gabriel, pendant tout le XVIII[e] siècle, a copié les bossages de Michele San Micheli dans tous ses rez-de-chaussées.

Chateau d'Eau de Paris, par Robert de Cotte bâti en 1719.

L'Hôtel de Ville de Chaumont ne fut terminé qu'à la veille de la

Révolution. On y remarque le procédé des assises par bossages en tables.

Dernière vulgarisation du bossage : application à la maison de rapport du XVIIIe siècle.

Il est bien certain qu'à la fin du XVIIIe siècle on ne recourait pas directement au modèle de San Micheli. On faisait de la copie et de l'imitation italiennes inconsciemment, tant le procédé était passé dans les habitudes des constructeurs français.

Mais il n'en est pas moins curieux de constater l'origine et l'usage persistant en France d'un procédé de décoration bien exclusivement italien.

Au XIXe siècle, nous imitons encore San Micheli et nous copions les Italiens de la Renaissance classique sans le savoir

C'est précisément au moment où nous voyons pulluler chez nous dans la décoration ce microbe exotique, cet élément exclusivement italien et nullement antique, que tous les théoriciens de l'esthétique académique déclarent que l'art français est né.

C'est au moment où l'art français cesse d'exister qu'on proclame sa naissance. Relisez les préfaces de François Blondel, de Claude Perrault, de Florent Leconte[1].

Ceux d'entre vous, Messieurs, qui ne connaissent pas ces préfaces, ou qui ne veulent pas les lire, ne peuvent pas comprendre mon indignation. C'est très facile de recommander aux gens d'être calmes, mais alors il faut leur imposer en même temps d'être gnorants.

C'est se moquer du monde que de déclarer français un art où le bossage a fait des ravages comme chez nous au XVIIe siècle.

Envahissement du style baroque par la voie des Recueils de portes et portiques

Les portiques, les portes nous arrivent avec des formules italiennes.

Recueils de portes et de portiques par Michel-Ange.

1. *Le Cabinet des singularités d'architecture, de peinture, de sculpture*, 1699-1700.

La *Porta Pia* par Michel-Ange.

Gravures d'architecture d'Albertoni sous Alexandre VII.

Recueil des portiques d'Alexandre de Formeni.

Vignole avait passé sa vie à dessiner des portes pour les propriétés des grands seigneurs romains. Ces portes pullulent à Rome. Elles devinrent un modèle universellement reproduit.

Il circulait des livres de portiques et de portes, à la suite des traités des ordres antiques de Vignole. Voyez l'exemplaire aux armes du roi qui se trouve au Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale. Le *Traité des ordres antiques* est suivi d'une suite de portes d'après Michel Ange.

La plupart des portiques gravés par Abraham Bosse, dont nous admirons comme française l'exécution dans de nombreux monuments d'architecture et de sculpture, ont été inventés et dessinés par les Francini, italiens originaires de Florence.

Abraham Bosse a gravé d'après A. de Francini une suite de planches réunies en un volume sous ce titre (abrégé par Jal) : *Livre d'architecture, contenant plusieurs portiques*, etc., par Alexandre de Francini, Florentin, ingénieur ordinaire du roi, dédié à sa Majesté (Paris in-folio, chez Michel Tavernier, MDCXXXI).

Portes imitées de la Porta Pia de Michel Ange.

Comparez la porte du Prytanée de la Flèche et la porte de l'Église des Sables-d'Olonne. Porte de l'église Sainte-Marie de Nevers. Le tout vient de la Porta Pia.

Quelques exemples de portes et de portiques en France sous Louis XIII : Fontainebleau. — Porte Dauphine. Henri IV la fit bâtir après la naissance du Dauphin Louis XIII, né à Fontainebleau en 1601 et baptisé en 1606, sous le dôme de cette porte.

Toute l'architecture des portiques et des portes du temps de Louis XIII est prise dans les modèles gravés fournis par les livres de Vignole, de Palladio, de Scamozzi. C'est là que sont venus puiser les auteurs des Frontispices de livres des Jésuites d'Anvers, qui furent une des causes de la propagation du style baroque. Dans tout tout cela, il n'y a absolument rien d'original[1].

1. A la fin de cette leçon, Courajod projeta au tableau un certain nombre de portes françaises du XVII[e] et du XVIII[e] siècle.

CINQUIÈME LEÇON

LES PÉNÉTRATIONS ITALIENNES

Mesdames et Messieurs,

Je vous ai parlé déjà et je vous parlerai encore souvent de la déplorable influence du style baroque italien et de l'école de Rome sur l'art français et sur les destinées de l'art du Nord de l'Europe.

Je vous ai dit que, consciente ou inconsciente, l'école académique, par la force des choses, par les inconvénients d'un séjour prolongé au milieu de modèles vicieux, propageait beaucoup plus le goût du baroque italien que le goût de la véritable antiquité classique. Les élèves de l'École de Rome, vous dirai-je ou vous ai-je dit, vont se dépraver le goût en contemplant les pires monuments de la Rome pontificale, les palais du Corso, du Capitole, et les frontons à formes colossales de la plupart des églises du XVII[e] siècle romain. Vous m'avez sans doute accusé d'exagération. Eh bien! vous ne douterez pas de cette vérité, quand je vous démontrerai qu'elle est avouée, reconnue et imprudemment proclamée par un ancien élève de l'École de Rome et par un de ceux qui en sont les plus brillants, les plus significatifs représentants.

M. Charles Garnier, l'architecte de l'Opéra de Paris, a écrit ce qui suit en 1876 dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2[e] période, tome XIII, page 192 : « Michel-Ange a failli lui aussi; en vain, il a fait appel à ses facultés créatrices; il a le plus souvent, en cherchant le grand, trouvé le boursouflé, en cherchant l'original, rencontré l'étrange et surtout le mauvais goût. On dirait que le

grand Italien a écrit le scénario d'une pièce épique, et que, cela fait, il a livré son œuvre ainsi inachevée à des acteurs qui la jouent suivant leur tempérament propre et leurs talents particuliers. Si ce sont de bons comédiens qui interprètent et complètent la pièce, la représentation peut réussir; mais si ce sont de vulgaires cabotins qui la récitent, le scénario, si grand qu'il soit, court risque de chavirer et de s'engloutir sous l'insuffisance des exécutants. »

Remarquez bien que les cabotins dont parle M. Garnier, ce sont les constructeurs de l'école de Vignole, les inventeurs et les propagateurs du style baroque, y compris Palladio et Scamozzi. Je suis très heureux de cet aveu échappé à la plume d'un homme aussi éminent, aussi classique et aussi autorisé que M. Charles Garnier.

Reprenons le texte de M. Garnier dans son appréciation de Michel-Ange. Vous constaterez avec quelle irrévérence il est parlé des dieux à l'Académie. « Je mentionne seulement, dit M. Charles Garnier, un projet de baptistère, qu'on dirait composé par un simple maçon de la Romagne (Saluons! c'est Michel-Ange), et la Porta Pia qui, bien que ferme de lignes, est assez baroque et remplie de détails de fort mauvais goût. Il est probable que les cabotins (*sic*) dont je parlais se sont un peu mêlés de l'ouvrage. » — « Ils ont peut-être aussi joué leur rôle dans la construction des bâtiments du Capitole : mais du moins, ils n'étaient pas tout à fait sans mérite; cela a une belle tournure. Il y a au milieu de cette sorte de sauvagerie artistique un réel essor de puissance et d'ampleur et une véritable originalité dans la conception des portiques du rez-de-chaussée ».

Ecoutez bien ceci : « S'il m'était permis, dit enfin M. Garnier, d'indiquer un fait personnel, je dirais que je me suis souvenu de cette composition dans la Loggia du Nouvel Opéra. Certes, je l'ai modifiée de façon à l'adapter à sa destination et je crois y avoir mis beaucoup du mien; mais si, mettant de côté toute fausse modestie, je puis affirmer que j'ai étudié les proportions et les détails avec plus de soin, plus de finesse, et je dirai même sans rougir, avec plus de talent (*sic*) qu'on n'en constate dans les bâtiments du Capitole, je déclare bien volontiers que cette ordonnance d'oppositions d'ordres de hauteurs dissemblables m'était restée

gravée dans la mémoire, et que ce principe m'a servi dans la façade de l'Opéra. C'est donc, je crois, le plus bel hommage que je pouvais rendre à cette disposition que de m'en inspirer. »

Avais-je donc tort de prétendre que depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours, ce sont les exemples italiens qui n'ont pas cessé d'inspirer l'art académique, c'est-à-dire l'art officiel français, l'art faussement proclamé national. Cet art, exclusivement de source italienne, propagé par les jésuites dès le XVIIe siècle et répandu jusqu'au fond de nos villages par l'enseignement public de la France, suivant la belle et judicieuse expression de M. le marquis de Chennevières, on n'a pas cessé à l'école de Rome, même de nos jours, d'en être « abêti ». Le mot est contenu dans le texte de 1847.

Dans les leçons précédentes, par l'étude de l'élément de décoration qu'on appelle le bossage, vous avez pu constater l'indiscutable influence de l'art de l'Italie sur l'art français depuis le règne de Henri IV jusqu'à nos jours. Vous avez remarqué en même temps combien avait été puissante la propagande créée au bénéfice de l'art ultramontain par les recueils de motifs d'architecture décorée, notamment par les recueils de portails. Vous avez vu un de ces recueils de portes d'après les œuvres de Michel-Ange. Vous avez constaté que la Porta Pia avait fait école en France.

Ici je suis encore couvert dans mon appréciation par Burckhardt : « Dans un temps si ami du faste et de l'éclat, il ne faut pas s'étonner que les portes de tout genre, depuis les portes de villes jusqu'aux portes de jardins, aient été traitées avec tant d'ampleur et d'élan. Le baroque considérait les « Portoni » comme un genre où chacun doit prouver sa puissance et son originalité. » C'est naturellement Michel-Ange avec la Porta Pia qui devait exercer le plus d'influence. La vue des portails de l'Albertoni vous a prouvé que l'art français de la décoration architectonique, au milieu du XVIIe siècle, ne différait en rien du même art décoratif italien. Il n'y avait en Europe qu'un art décoratif unique, cultivé par des mains différentes et avec plus ou moins de bonheur et d'habileté. Mais en somme il n'y avait qu'un seul et même art universel, et cet art était d'inspiration italienne.

Vous savez maintenant que les graveurs français n'eurent rien de

plus pressé que de propager les modèles italiens insuffisants à satisfaire la mode. Quand Abraham Bosse, le graveur par excellence des élégances françaises, publia chez un éditeur d'estampes des modèles de constructions pour les amateurs français, il emprunta ses compositions au style baroque italien, et n'hésita pas à les recommander comme l'application des règles de l'architecture classique. Tout cela ne se séparait pas du bagage des cinq ordres antiques, et faisait partie de l'héritage de Vitruve, abâtardi par la transmission de Vignole. Quand Bosse puise dans le même ordre d'idées à la source moderne, c'est un Italien qui lui fournit les dessins de ses compositions. Je vous ai montré sur le tableau lumineux une vingtaine de dessins fixés sur le cuivre par Abraham Bosse et tous signés d'Alessandro dei Francini. Les Francini étaient en France au moins depuis l'année 1605. Ils étaient architectes, ingénieurs, dessinateurs ou architectes de jardins. Ils s'appelaient Alessandro et Tomaso (Dictionnaire de Jal). Un troisième Francini s'occupait d'hippiatrique.

Je vous ai dit dans la première leçon de cette année que, dès le règne d'Henri IV, l'art en France s'est fait presque exclusivement italien. Cette vérité continuera à être facile à démontrer.

Les œuvres de l'école de Jean de Bologne qui appartiennent au Louvre et qui seront bientôt rendues à l'exposition publique contribueront à établir solidement cette doctrine. Jean de Bologne était devenu complètement Italien. L'école de Jean de Bologne était restée flamande malgré elle et sans le savoir, et son flammingisme n'était pas de bon aloi.

Arts industriels fortement pénétrés d'italianisme.

La sculpture en cire. — Giovanni Paolo[1], médailleur italien, travaillant la cire, est en France dès 1598. Il exécute des médaillons de cire à la cour de Henri IV, de 1604 à 1607. Il est admis à Fontainebleau dans la familiarité du roi Henri IV et du dauphin, qui sera Louis XIII.

1. Voir sur Giovanni Paolo un très bon article de M. Henri de la Tour, dans la *Revue de numismatique* de 1893, intitulé : *Giovanni Paolo.*

Août 1604. — Le 20, vendredi. Il (le dauphin) baise un portrait en cire de la reine, assez mal fait, qu'il reconnut ; il est tiré en cire avec sa nourrice par le sieur Paolo, pour être porté en Italie (*Journal d'Héroard*, Paris, 1868, 2 volumes in-8°, tome I, p. 81). Une autre fois, le vendredi 28 octobre 1605, il se joue « tenant un portrait du roi, fait en cire, dans une boîte en ivoire, et s'amuse à travailler sur la cire comme il avait vu faire au sieur Jehan Paolo. » *Journal d'Héroard*, tome I, p. 158. Enfin Paolo fait encore un portrait de Louis XIII en 1607. « Le 6 juin, mercredi, à Fontainebleau, il (le dauphin) va à l'entrée de la galerie, où il s'amuse à tirer en cire Descluseaux, pendant que le sieur Paolo le tire en cire ; amusé jusqu'à trois heures et un quart ; goûté ; il s'amuse, avec de la cire, à faire un visage. »

Il y avait à la cour un autre artiste italien qui faisait des médaillons de cire qu'on « jetait en fonte ». Le médecin Héroard nous raconte le fait et nous apprend que cet artiste s'appelait Francisco (*Journal d'Héroard*, tome I, p. 143 et 149).

La sculpture en pierre dure. — Ce genre de sculpture a été presque exclusivement italien. Voir un certain nombre de statues de marbre de couleur, placées au Louvre dans le vestibule du pavillon Denon, près de l'entrée.

L'habitude de cacher les murs sous des placages de marbre de différentes couleurs fut apportée en France par des Italiens, originaires de Rome. Il faut consulter à cet égard les lettres de naturalisation accordées en 1610 aux mosaïstes Ménard (Menardi), parents de la femme italienne du sculpteur français, Guillaume Pons, artiste rémois (*Nouvelles archives de l'Art français*, 1873, 1re série, tome II, p. 224 et suivantes). Ces Ménard, artistes romains, avaient probablement décoré pour Henri IV la salle des Antiques au Louvre. Cette salle n'existe plus, mais nous en possédons une description dans Sauval : « Du haut en bas, dit Sauval, ce ne sont que marbres noirs, rouges, gris, jaspés, rares, bizarres, bien choisis, enchâssés en manière d'incrustation dans le parterre aussi bien que dans les murailles, qui rendent le lieu assez semblable à des reliquaires ou à des cabinets d'Allemagne fort historiés. Les trumeaux sont ornés de colonnes fuselées et de niches garnies de statues de marbre ».

La preuve que l'art français s'était bien italianisé, c'est que cet art français était pratiqué en France par des Italiens qui se firent naturaliser. M. Guiffrey a publié dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, tome II, année 1873, quelques-unes des lettres de naturalisation de ces artistes (p. 222 et suivantes).

Domenico Cucci. — Ouvrier en cabinets d'ébène, né à Todi près Rome. Il a été attaché vers 1664 à la manufacture des Gobelins, sous la direction de Le Brun. On y fabriquait ces élégants cabinets rehaussés de peintures, de pierres et de métaux précieux, dont le goût avait été apporté d'Italie au commencement du XVIIe siècle.

Les Caffieri. — Philippe Caffieri descendait d'une famille napolitaine, comme l'a établi Jal. Philippe Caffieri revient souvent sur les États des bâtiments du roi, du temps de Louis XIV. Il mérite une place honorable parmi les artistes que Le Brun employait à l'embellissement des maisons royales. Il épousa en 1665 une des parentes de Le Brun. Caffieri était intimement lié avec son compatriote et émule, Domenico Cucci

Francesco Temporiti, sculpteur de Milan. — « Comme ses compatriotes Tuby, Caffieri, Cucci, naturalisés vers la même époque, il fut attaché à la manufacture des Gobelins, où le ministre Colbert s'étudiait à réunir toute une colonie de sculpteurs habiles. » *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1873, tome II, p. 247.

Jean-Baptiste Tuby, sculpteur de Rome. — Né à Rome vers 1635, mort à Paris (Jal) en 1700, à l'âge de 65 ans, Tuby était à Paris avant l'année 1663, pendant laquelle il fut admis à l'Académie. Reçu de nouveau en 1676, il offrit comme morceau de réception, en 1680, un buste de marbre représentant la Joie sous la figure d'un jeune homme couronné de lierre. Il était logé aux Gobelins, sous la direction immédiate de Le Brun, qui paraît l'avoir honoré d'une façon particulière.

Car Tuby, étant devenu veuf, épousa en 1680 la nièce de Mme Le Brun, qui portait comme elle le nom de Suzanne Butay. Enfin c'est à son talent que fut confiée l'exécution de la principale figure qui orne encore, à Saint-Nicolas-du-Chardonnet, le tombeau de la mère du premier peintre du roi, à côté du monument élevé à Le Brun lui-même. Outre cette figure remarquable, voici la nomenclature des principaux travaux de notre artiste.

A la porte Saint-Bernard, aujourd'hui détruite, deux grands bas-reliefs allégoriques en l'honneur de Louis XIV et six statues en demi-relief, placées au-dessus des impostes des piles. A Saint-Eustache, un ange et une figure de la Religion pour le tombeau de Colbert, exécutés en collaboration avec Coysevox sous la direction de Le Brun. Et dans la même église : l'Immortalité tenant le portrait en médaillon de Martin Cureau de la Chambre, pour son tombeau. Cette figure est aujourd'hui à Versailles (Voyez *Catalogue du Musée*, tome II, p. 67).

Voir la longue énumération des œuvres de Tuby dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1873, tome II, p. 248.

Intrusion de l'Italie par la voie des produits industriels. — Cette intrusion est favorisée par Mazarin. Mis de Laborde, 4e lettre, *Le Palais Mazarin*, p. 18. « Le palais Mazarin devenait ainsi une sorte d'exposition générale des produits de l'industrie étrangère, que le cardinal réunissait afin, comme il l'écrit sur son agenda, qu'ils servissent de modèles aux imitateurs français. » Les pamphlétaires, qui ne pouvaient trouver leur compte à de bons sentiments, attribuaient à une misérable spéculation cette recherche intelligente des meilleures productions de tous les pays. « Il faisait trafic, par l'entremise d'un sien domestique, de livres qu'il faisait venir de Rome, de tables d'ébène et de bois de la Chine, de tablettes, de cabinets d'Allemagne, de guéridons à tête de More et autres curiosités qui se vendaient publiquement dans une salle de l'hôtel d'Estrées, en la rue des Bons-Enfants, qu'il avait louée pour ce sujet ». *Lettre d'un religieux*, Paris, 4°, 1649 Que ce fût par mercantilisme ou pour toute autre bonne raison, voilà, duement constatée, une des causes de l'italianisation de la France !

Dans un ouvrage intitulé : « *Curieuses recherches de plusieurs beaux morceaux d'ornements antiques et modernes, tant dans la ville de Rome que autres villes et lieux d'Italie, dessinés et mis en lumière par moy, Adam Philippon, menuisier et ingénieur ordinaire du roy. Chez l'auteur, proche la Porte Saint-Martin, rue du Vert-Bois, au Croissant, avec privilège du Roy, 1645*, on lit une dédicace adressée à la reine régente, par Philippon, maître de Jean Lepautre, ainsi conçue : « Madame, après avoir passé plusieurs

années à Rome, où j'ai eu l'honneur de servir Sa Sainteté Urbain VIII et plusieurs autres princes de l'Église, en qualité de menuisier et ingénieur, le défunt Roi Louis XIII, d'heureuse mémoire, envoya par toute l'Italie faire rechercher des hommes les plus célèbres aux arts de peinture, sculpture et autres professions nécessaires aux décorations de ses palais, entre lesquels j'eus le bonheur d'avoir quelque emploi, particulièrement la commission de faire passer de Rome à Paris beaucoup d'ouvriers et grand nombre des plus beaux bas-reliefs et figures antiques, dont je me suis acquitté avec autant de satisfaction que de fidélité. Me voyant sans employ, je m'occupay à mettre ensemble plusieurs beaux morceaux d'ornements antiques et modernes que j'ay dessinés dans Rome et dans d'autres villes d'Italie, ouvrage qui sera de très grand service à toute personne sujette au dessin, comme architectes, peintres, sculpteurs, menuisiers, massons et autres professions. »

Les lourds travaux de mosaïque de marbre, art essentiellemnet italien, furent pratiqués en France par des Italiens. La chapelle de Fontainebleau devait en être couverte.

Preuves matérielles de l'introduction de l'italianisme par le Théâtre et par l'Opéra.

On voit dans Stefano della Bella les décors du théâtre du Palais Cardinal. L'architecture de ces décors est à bossages. — Ouverture du théâtre de la grande salle du Palais Cardinal. *Mirame*, tragi-comédie.

Charles Vigarani, modénois, inventeur des machines de théâtre. — « Charles Vigarani fut, à proprement parler, le machiniste en chef du théâtre de la cour. Habile pour les forces mouvantes, les décorations de théâtre et la conduite des grands spectacles, il présidait à l'ordonnance de ces ballets à machines, dont la mode, importée d'Italie sous Louis XIII, était si fort goûtée à la cour du Grand Roi... Dès l'année 1659, il logeait aux galeries du Louvre. » (Voir les *Nouvelles Archives de l'Art français*, tome II, année 1873, p. 253).

L'introduction en France de l'opéra italien est due, dit le marquis Léon de Laborde, à Mazarin (*Le Palais Mazarin*, p. 29). « Le 14 décembre 1645, en présence de toute la cour, la salle du Petit-Bourbon reçut un éclat nouveau des débuts d'une troupe italienne. Un opéra, dit un témoin, la *Folle supposée*, de Giulio Strozzi, fut accompagné de décorations, machines et changements de scène, jusqu'à présent inconnus en France, et de ballets fort industrieux et récréatifs, etc. » (Voir aussi la note 159). Sur les théâtres de Paris au XVIIe siècle, voir les notes 159, 160, 161, 162 du *Palais Mazarin*, de Léon de Laborde.

Il y avait du reste longtemps que les acteurs italiens étaient recherchés en France (Voir à ce sujet : *Les Comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII*, d'après les lettres royales, la correspondance originale des comédiens, les registres de la Trésorerie de l'Épargne et d'autres documents, par Armand Baschet, in-8°).

Ici une parenthèse : signalons en passant une nouvelle invasion de l'esprit italien par la voie du manège et par l'éducation mondaine de ce qu'on appelait l'Académie, c'est-à-dire la science du high-life. Moi aussi je me suis attendri avec beaucoup de cœurs naïfs, sur le caractère profondément français de l'ouvrage de Pluvinel, tant le naturel français sait conserver de dignité, même dans les milieux les plus pervertis. Les manèges, comme les cirques équestres d'aujourd'hui, étaient tenus par des Italiens. Les gentilshommes, nobles élèves de Pluvinel, sont Français. Soit. Mais leurs écuyers sont Italiens. Si le courage est resté français, l'escrime est toujours italienne.

Les baigneurs aussi sont Italiens. On sait quel était leur métier. Les marchands d'eaux de senteur et de colifichets, les Jean-Marie Farina de l'époque, étaient aussi Italiens, comme les Zingari de ce temps-là, moins Bohémiens et Espagnols qu'Italiens. Toute la noblesse, comme la royauté, vivait au milieu d'une atmosphère d'italianisme. Relisez le joli roman de George Sand, intitulé *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*. L'esprit historique du commencement du XVIIe siècle y est bien saisi. Rappelez-vous l'histoire, sans cela inexplicable, du maréchal d'Ancre et de sa femme, Éléonore Galigai. La royauté, pour rester française, ne

pouvait se débarrasser de cette invasion étrangère que par un crime. Le peuple ne pardonna pas plus au cadavre de Concini que le roi n'avait pardonné à l'étranger qui, vivant, portait avec insolence l'uniforme français.

Le style rustique des jardins sous Henri IV.

Le style rustique des jardins sous Henri IV se rattache au bossage et, de même que le bossage, ce style a une origine italienne. Les créateurs du genre sont les Francini appelés de Florence par Henri IV. Toute la rusticité de cartons-pâte, tous les décors de théâtre, toutes les perspectives, tous les trompe-l'œil étaient par essence d'origine italienne (Voir dans Burckhardt le chapitre consacré aux jardins italiens). Les grottes de Bernard Palissy étaient déjà italiennes. Les rustiques figulines de Palissy étaient italiennes.

Voici une appréciation des jardins italiens que je vous recommande. « Dans les jeux d'eaux et fontaines, dit Burckhardt, le baroque n'est pas aussi dominant qu'on le croit, et quelques-uns de ces travaux sont d'une composition si belle, si calme, si en harmonie avec l'entourage, qu'on ne saurait rien rêver de plus accompli en ce genre. L'ensemble a un but précisément opposé au but du jardin dit anglais. L'Italien ne comprend ni ne partage la sentimentalité élégiaque de la nature, dont toutes ces singularités sont ou doivent être l'expression. Ce qu'il y a d'essentiel dans les jardins italiens, c'est avant tout la distribution panoramique et symétrique, en espaces ayant chacun son caractère déterminé. Le jardin de parade, d'abord, avec son cadre de terrasses à balustrades et d'escaliers à rampes, est susceptible du plus riche développement architectonique à l'aide des terminaisons en hémicycle, des gradins, des grottes et des fontaines ; d'ordinaire, il reste en liaison étroite avec les bâtiments de la ville. Les allées, toutes rectilignes, dirigées toutes vers quelque point de vue intéressant, vers des fontaines ou des sculptures, ont ou une simple bordure, ou une voûte d'arbres toujours verts : dans le premier cas, ce sont des haies épaisses de cyprès et de lauriers ; dans le second cas, ce sont surtout des chênes. Les conceptions ici sont tout à fait en grand ; il n'y a pas à nier

cependant que, sans le concours de ce qui échappe au calcul, le lointain des montagnes, les vues de la campagne ou de la ville, la mer même et ses rivages, l'impression serait peut-être lourde et pesante.

« Telle est, à mon avis du moins, l'impression que produit le jardin de Versailles, dont les dernières perspectives se perdent dans la plus insignifiante des contrées. La plaine la plus plate, pourvu qu'elle soit dominée par des lignes de montagnes, peut se prêter au jardin à l'italienne, tandis qu'à Versailles les terrasses les plus expressives ne suppléent pas au manque de vue. Le contraste entre la nature libre et l'architecture, qui, de l'extérieur, domine le jardin italien, pourrait bien être une des conditions fondamentales du genre. »

Les jardins français sont déjà faits par des Italiens sous Henri IV. Le jardinier du grand jardin du roi, à Fontainebleau, s'appelait Rugiero de Rugieri (Voir un document publié par Benjamin Fillon dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1872, tome I, p. 177. Ce document est en date du 21 décembre 1595). Dans les jardins, tous les ouvrages de sculpture décorative (Francheville, élève de Jean de Bologne) et tous les ouvrages d'hydraulique pittoresque étaient faits par des Italiens : ces derniers, exécutés par la famille des Francini. Pierre de Francheville était d'origine flamande. Mais il a toujours semblé l'ignorer. Il s'est toujours recommandé de l'Italie, comme son maître, Jean de Bologne, né à Douai. Francheville rougissait de son nom et de sa langue nationale : il signait en italien (Voir les statues de lui qui sont au Louvre).

Les sculptures de fontaines et de rustiques de Francini remontent jusqu'à 1599 par Saint-Germain-en-Laye.

Ne pas oublier un artiste flamand italianisé, faiseur de rustiques et de fontaines, Peter de Wit, Pietro Candido, à la Résidence de Munich.

Abraham Bosse a gravé d'après Tomaso dei Francini plusieurs planches représentant des fontaines, ouvrages publiés en 1623 et 1624.

On voit plusieurs de ces planches dans le *Trésor des Merveilles de la Maison royale de Fontainebleau*, du Père Dan (Paris, 1642). « Et sont toutes ces fontaines de l'invention et de la conduite du sieur de Francine, que le Roy Henry le Grand fit venir de

Florence pour les dresser et toutes celles qui sont icy avec les grottes de Saint-Germain-en-Laye ».

Jardins célèbres de Rueil créés par Richelieu. C'était encore des jardins à l'italienne, comme ceux des décors de *Mirame*, avec des perspectives (Marquis Léon de Laborde, *Le Palais Mazarin*, note 475). « Les jardins de Rueil avaient toute la régularité des parterres à compartiments et à broderies, et les ornements architectoniques que nous retrouvons dans les villas italiennes ». *Lettres de Richelieu*, année 1623, à M. du Rocher, 24 juillet : « Faisant faire quelques fontaines et ornements en une maison que j'accomode auprès de Paris, le sieur Franchine m'a donné advis de vous escrire pour veoir si vous me pouvez faire venir quelques statues de marbre et un bassin de marbre, d'autant qu'il dit que telles pièces, n'estans pas vrayes antiques, on les a à fort bon marché ». Le *Poème des Jardins*, du P. Rapin, de la Compagnie de Jésus, publié en 1665, décrit les jardins de Rueil : « Hortorum liber tertius : Aquæ.— Horti Ruellani authore Salone Priezaco in Monetarum curia Senatore. » C'est une description en forme de lettre latine des jardins de Rueil.

Veues grottes et fontaines de jardins à l'Italienne, inventées et gravées par J. Lepautre. Se vendent à Paris, chez Pierre Mariette rue Saint-Jacques, à l'Espérance, avec privilège du Roy, 6 pièces numérotées à droite. *Grandes veues de grottes et jardins à l'italienne, dessinées et gravées par J. Lepautre.* Se vendent à Paris, chez P. Mariette, rue Saint-Jacques, à l'Espérance, avec privilège du Roy, 6 pièces numérotées à droite. Grand in-folio oblong.

Pas de différences entre les jardins de Versailles et ceux de Rueil. C'est toujours le même système et les mêmes procédés.

Jardins Louis XIV. Type réalisé à Nîmes au XVIIIe siècle, à la fontaine près du temple de Diane.

Voici l'idéal : Terrasses. — Balustrades, canaux. — Ruines antiques. Le tout couronné de pins parasols. C'est l'idéal des villas romaines. Villa Borghèse. — Villas Pamphili, Doria.

Types de jardins Louis XIV. — Ancien évêché de Castres.

Continuation du style italien des jardins au XVIIIe siècle.— Jardins dits français, restés italiens jusqu'à nos jours

SIXIÈME ET SEPTIÈME LEÇONS

TOITS ET ARCHITRAVES

Mesdames, Messieurs,

« Deux traits caractéristiques, dit Vitet (*Le Louvre*, p. 68), signaleront cette nouvelle période, le XVIIe siècle : d'une part, le triomphe éclatant, incontesté de l'ordre colossal ; de l'autre, la déroute complète de notre ancienne et sincère façon de couvrir nos monuments. Les combles en saillie, ces grands toits, aussi vieux que la France et son climat, vont être condamnés comme une excroissance inutile et sans majesté ; réputés bourgeois, presque frondeurs, ils seront, Dieu sait jusqu'à quand, bannis de nos constructions monumentales, et nos professeurs d'architecture, voire les plus sages et les plus modérés, ne tarderont pas à proclamer cet axiome : que, dans la décoration d'un palais, les combles apparents sont contraires à la bienséance » (Voir Blondel, *Architecture française*, tome IV, p. 67). Chose étrange, cette révolution tout italienne, que Serlio et sa colonie avaient en vain prêchée à Fontainebleau, que notre école entière, malgré ses dissidences, avait pendant plus d'un siècle constamment repoussée, la voilà qui va s'accomplir, et par qui ? Par un médecin de la Faculté de Paris !

« Les combles, » dit Blondel, dans le *Petit Cours d'architecture*, tome III, p. 250 et suivantes, « ont pris naissance dans l'architecture de la nécessité où l'on s'est trouvé de faire écouler les eaux du ciel, qui tombent sur la partie supérieure des édifices. De cette nécessité sont résultées les différentes hauteurs que l'on doit donner aux couvertures, selon le climat où sont érigés ces mêmes édifices. »

Type de toit resté français pendant la première Renaissance classique, fin du xve siècle et du commencement du xvie, époque du château de Gaillon et de l'Hôtel de Cluny.

Château de Fontaine-Henri (Calvados). — Château de Lion-sur-Mer (Calvados). Le toit, à lui seul, est plus haut que le reste de la construction.

L'habitude de construire des toits élevés se continue au xviie siècle, avant le triomphe de l'école vraiment académique. Les toits élevés et pointus se voient encore au château de Blois, construit par François Mansard. Même observation pour le château de Maisons, construit par François Mansard, pour le marquis de Longueil. Le Louvre de Le Vau (façade donnant sur le quai) avait encore des toits.

Avec le triomphe de l'école académique romaine les toits disparaissent. Blondel, le grand théoricien au xviiie siècle, de cette école, en arrivera plus tard à rougir de cette vieille habitude nationale des toits élevés.

La colonnade de Charles Perrault n'en a plus. La façade de Perrault sur le quai n'en a pas non plus.

A Versailles, le parti pris de la suppression du toit est encore bien plus flagrant. Triomphe de la ligne horizontale. Il y a des gens qui ne s'aperçoivent pas de cela et qui croient que tous les palais se ressemblent comme toutes les maisons. Vous vous rappelez le mot de Saint-Simon, que j'ai cité dans la première leçon de cette année. On dirait qu'on est en présence d'un édifice dont les combles ont été brûlés.

La mode des toits plats fit école en France (toits plats de la Monnaie par Antoine). Elle règne encore.

(Parmi les nombreux exemples cités par Courajod de toits à l'italienne nous relevons : Marly, le Palais-Bourbon, le Peyrou à Montpellier, le théâtre de Bordeaux, celui de Nantes, la Bourse de Nantes, le Palais de Justice de Tours (1840), celui de Nantes (1845-53), tous édifices où il dénonçait « le style Prix de Rome »).

L'influence italienne de plus en plus prépondérante nous avait fait perdre le sentiment des besoins et des nécessités de notre climat. La même fatale influence nous a fait oublier les premiers

sentiments de la construction, et a perverti les notions les plus simples de l'art de bâtir. Je vais critiquer l'école moderne d'architecture néo-classique, en me plaçant au point de vue spécial du constructeur, du maçon, de l'architecte.

Vous savez comment les adversaires du style gothique ont combattu l'art national : c'est en disant que la construction gothique n'était pas une construction solide et que, seule, l'architecture classique et néo-classique était capable de résister au temps. Je vais vous prouver que cela n'est pas vrai.

Je vous concède que les constructions que l'antiquité classique a élevées sont solides. Mais je déclare que l'école moderne académique se trompe et nous trompe grossièrement depuis le XVIIe siècle, en soutenant que les édifices construits à l'image des édifices gréco-romains étaient plus solides que les édifices inspirés par l'art national européen du moyen âge, qu'on appelle gothique.

Étudions scrupuleusement l'élément le plus important de la construction antique : l'architrave ou plate-bande, que Quatremère de Quincy appelle si justement une poutre de pierre.

Demandons à Viollet-le-Duc : Qu'est-ce que c'est qu'une plate-bande ou architrave ?

Viollet-le-Duc, *Dictionn. d'arch.*, tome I, p. 452. *Architrave.* — Sing. féminin. Ce mot qui désigne le premier membre de l'entablement antique ne trouvait pas son emploi du Xe au XVIe siècle, puisqu'alors on avait abandonné la plate-bande posant sur des colonnes, celles-ci n'étant plus destinées qu'à porter des arcs. Si, dans quelques cas particuliers, pendant le moyen âge, des plates-bandes sont posées d'une colonne à l'autre, on doit plutôt les regarder comme des linteaux que comme des architraves (Voy. *Linteau*). Car l'architrave demande, pour conserver son nom, la superposition de la frise et de la corniche. En effet, architrave signifie maîtresse poutre et, dans l'entablement antique, c'est elle qui porte les autres membres de l'entablement. L'architrave antique est formée d'une seule pièce, d'une colonne à l'autre. Il n'y a pas d'exception à cette règle dans l'architecture grecque. Si déjà les Romains ont appareillé des architraves en claveaux, c'est une fausse application du principe de l'entablement antique. Lorsque l'on rencontre des architraves dans les ordres appartenant à l'architecture de la

Renaissance, elles sont généralement, de même que pendant la bonne antiquité, formées d'un seul morceau de pierre. Ce n'est guère que vers la moitié du XVIe siècle que l'on eut l'idée d'appareiller les architraves ; et plus tard encore, quand la manie de copier les formes de l'architecture antique s'empara des architectes, sans avoir égard aux principes de la construction de cette architecture, on appareilla ensemble l'architrave et la frise, en faisant passer les coupes des claveaux à travers ces deux membres de l'entablement : c'était un grossier contre-sens qui s'est perpétué jusqu'à nos jours. »

Le plus grand inconvénient de ce genre de construction est l'emploi du fer, qu'on est obligé de mettre en œuvre pour retenir les claveaux de la plate-bande dans son niveau, et empêcher la poussée de cette voûte plate. Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, paru en 1832, tome II, p. 258.

Voyons donc ce que deviennent les principes dans l'architecture néo-classique.

N'oubliez pas que les principes exigent que l'architrave ou la plate-bande soit l'élément de force, l'élément de résistance par excellence. Voyez ce que le pédantisme moderne a fait de l'architrave : un mensonge, qui n'aurait sa raison d'être que s'il était simplement en carton peint. L'art ne doit pas défier la nature. Nous n'avons pas besoin d'architraves chez nous, dans le style national. De plus la nature ne nous a pas fourni de matériaux assez résistants pour composer des architraves. — Un mot charmant de Montaigne à propos du pédantisme qui a fait le succès de l'architrave tant dans la langue que dans l'art : « Je ne puis garder, quand j'oy nos architectes s'enfler de ces gros mots, pilastres, architraves, corniches, que mon imagination ne se saisisse incontinent du Palais d'Apollidon et par effet je trouve que ce sont les chétives pièces de la porte de ma cuisine » (*Montaigne*, I, 52).

A la colonnade du Louvre comme à la colonnade du Garde-Meuble il y a des plates-bandes et des architraves. Comment se comportent-elles ?

(Ici Courajod a projeté des vues du Louvre et des coupes des parties de la colonnade).

Je vous expliquerai à quel prix on obtient ces plates-bandes. Ce n'est pas seulement par l'abandon du principe national, c'est

encore au prix de l'abandon du sens commun. Je vais faire une démonstration en règle de cette vérité. Je vous mènerai voir la colonnade du Louvre.

C'est dans le fronton de cette colonnade que le mensonge éclate dans toute son horreur. Voyez un peu ce qui se passe dans l'intérieur de ces frontispices factices et de ces fausses architraves. La pierre ne tient qu'à force de chaînes, de fer et de clous.

Tout cela ce sont des procédés absolument honteux dans des constructions neuves. Tout cela c'est un ressemelage. On peut remédier par des chaînages à une construction qui s'effondre, mais on ne devrait pas recourir à ces procédés pour bâtir des monuments neufs.

Quittons un moment le péristyle du Louvre et allons au Garde-Meuble (Ministère de la marine, place de la Concorde). Le Garde-Meuble a été bâti par Gabriel (Jacques Ange) environ 60 ou 70 ans après la colonnade de Perrault, mais toujours par les mêmes principes. — Les ferrements dans la maçonnerie du Garde-Meuble de Gabriel. Regardez l'image donnée par Patte. Quel aveu terrible! Et dire que ces outrages à la nature, que ces attentats à la vérité et à la raison ont été et sont encore enseignés dans les écoles officielles de la France!

Autre solution du même problème proposée par Patte; armature composée par Patte.

C'est très bien en apparence. Mais tout cela n'est que du trompe-l'œil.

Au cours de ces derniers développements, Courajod fit passer sous les yeux de son public une série de vues représentant des coupes du Garde-Meuble, de Saint-Sulpice, tirées des *Traités d'architecture* de Blondel et du *Cours d'architecture* de Patte, pour montrer l'emploi du fer dans les constructions de pierre.

HUITIÈME LEÇON

LA DÉCORATION A L'ITALIENNE
JEAN LEPAUTRE

Édifices et monuments ouvertement construits à l'italienne et se recommandant aux contemporains du XVIIe siècle par leur caractère italien hautement proclamé. — Suite d'estampes, notamment par Jean Lepautre. — Il y a eu plusieurs Lepautre : Jean Lepautre, 1617-1682, a dit M. Destailleur (*Notices sur quelques artistes français, architectes, dessinateurs et graveurs du XVIe au XVIIIe* siècle. Paris, 1863, in-8°, p. 67), Jean Lepautre est peut-être l'homme qui a le plus contribué à diriger le goût de son époque ; aussi ses œuvres méritent-elles un examen attentif. — Né à Paris en 1617, il fut mis de bonne heure en apprentissage chez un menuisier, nommé Adam Philippon. Je vous ai renseignés sur Adam Philippon. Dans une préface que je vous ai lue, adressée à la reine Anne d'Autriche, il se vantait d'avoir été au service des papes et d'être rompu au style italien.

Voyons les églises, les autels et les retables à l'italienne inventés par Jean Lepautre. On ne niera pas l'intention bien affichée de se mettre à la remorque de l'Italie. M. Destailleur vous disait tout à l'heure que Jean Lepautre avait eu beaucoup d'influence sur son époque. Nous verrons prochainement combien tous les monuments religieux, pendant deux siècles, ressemblent à ses modèles. N'oublions pas que Jean Lepautre déclare d'avance que c'est le goût italien qu'il répand. Ce n'est pas moi qui prétends que tout cela est italien, c'est l'inventeur qui le dit sur son affiche.

Voici des titres : Nouveaux dessins d'autels à l'italienne, inventés et gravés par Jean Lepautre. Retables d'autel à l'italienne, par Jean Lepautre. Portraits d'églises à l'italienne, par Jean Lepautre.

Les autels à la romaine restèrent longtemps à la mode.

Thierry, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, 1787, tome I, p. 699 : « L'église Saint-Louis, ci-devant des soi-disant Jésuites. Cet ordre fut proscrit et supprimé par Clément XIV le 21 juillet 1773. Cette église est actuellement desservie par les chanoines réguliers de Sainte-Geneviève, autrement dits de la Culture Sainte-Catherine. Ces religieux, transférés dans cette maison en vertu de lettres patentes du 21 mai 1767, ont fait faire dans cette église un maître-autel à la romaine. »

Il est excessivement curieux d'établir et d'enregistrer les rapports qui existent entre les constructions religieuses du XVIIe siècle et les monuments antiques, tels que les archeologues de l'école de Claude Perrault les concevaient. Les monuments religieux ne sont pas autre chose que des compositions antiques aux yeux des hommes du XVIIe siècle. Preuves dans les reconstitutions archéologiques de Claude Perrault, qui se rapprochent des églises de jésuites.

Voir le frontispice de la traduction de Vitruve par Perrault.

La basilique de Vitruve, c'est une variante de l'église des Invalides. Et je vous montrerai ce que c'est que l'église des Invalides : une église de jésuites, pas autre chose. — Peu de différence entre la façade du théâtre antique, restituée par Perrault, et la façade de l'église Saint-Laurent, à Florence, dont voici un projet par Michel-Ange. Quelle profonde aberration ! Ne pas savoir distinguer le style d'une salle de thermes, d'une salle de bains, du style d'un théâtre, d'une salle destinée à la prière !

Les confessionnaux à l'antique. — Les confessionnaux à l'usage des païens. — Les artistes du XVIIe siècle en arrivent par leur manie à l'absurde. Et dire que Beulé et d'autres ont prétendu que le style classique est religieux et peut convenir à un culte ! Beulé a déclaré qu'il était agacé d'entendre toujours répéter que le style gothique était religieux. Il aurait pu savoir que les hommes du XVIIIe siècle, que Blondel lui-même et Patte déclarent que le style gothique était le style religieux par excellence. Je vous lirai des passages de Blondel quand, plus tard, je vous ferai voir la résistance

et la protestation du style national et gallican contre l'invasion italienne et le goût de l'art des jésuites.

Tous les cloîtres du XVIIe siècle ressemblèrent à l'atrium des maisons romaines antiques, telles que les commentateurs de Vitruve imaginaient qu'elles avaient été.

Les preuves sont innombrables. Voir par exemple le Vitruve de Perrault, p. 206, chapitre III, *Des cours des maisons* : « Les cours des maisons sont de cinq espèces; on les appelle, à cause de leur figure, ou toscanes, ou corinthiennes, ou tétrastyles, ou découvertes, ou voûtées ». La troisième figure représente la cour voûtée. C'est le type du cloître du XVIIe siècle : type de Saint-Maur de Glanfeuil, de Sainte-Croix de Bordeaux, de Saint-Maixent, de Saint-Aubin d'Angers, etc...

Dans une leçon que j'ai publiée l'année dernière dans la revue le *Moyen Age*, j'ai montré qu'un mouvement archéologique analogue, tenté par l'Académie palatine, fondée par Charlemagne, avait produit des résultats identiques au IXe siècle.

Dans la dernière partie de cette leçon, Courajod avait projeté sur le tableau des dessins d'autels de J. Lepautre, le palais Mazarin, l'église de la Sorbonne, des spécimens d'autels, de baldaquins à la romaine, etc.

NEUVIÈME, DIXIÈME ET ONZIÈME LEÇON

LE STYLE JÉSUITE

Mesdames, Messieurs,

Nous allons étudier aujourd'hui et analyser ce qu'on appelle l'art national du XVIIe siècle, au point de vue de l'architecture et de la décoration architectonique. Vous savez qu'à cause de l'importance de la question, je me suis décidé à insister beaucoup sur l'architecture, qui vous fait bien comprendre d'où vient l'inspiration nouvelle de la France. Vous venez de voir jusqu'où va l'illusion des architectes pédants, quand ils croient restituer une construction antique. Ils donnent, de la meilleure foi du monde, comme le type de la *Basilique* décrite par Vitruve, quoi ? : une église jésuite de leur temps. Français et Italiens croyaient sincèrement être les purs et exacts interprètes de l'art antique. Mais voilà qui est plus fort ; à Rome, on convertit un temple païen en église chrétienne. On recouvre le temple tant bien que mal et on marie le baroque le plus saugrenu au style même de l'antiquité. Qu'on fasse une gravure, et le tout passera pour antique. Je suis convaincu que c'est à la gravure que le style baroque a dû son grand succès. Tout ce qui était à Rome passait pour être en rapports plus ou moins intimes mais en rapports certains, indiscutables, prouvés, avec l'antiquité.

Il est intéressant de voir se développer le germe italien apporté surtout par les jésuites.

Ce germe se développe en éliminant progressivement et successi-

vement tous les éléments français et chrétiens. Nous assisterons cette année, en spectateurs attristés, à la déformation de l'art chrétien, nous qui avions assisté à sa formation aux premiers siècles de l'ère. Petit à petit, tout ce qui n'est pas latin et romain est éliminé. Toute la sève barbare sera tarie. Les racines gothiques et byzantines seront de plus en plus coupées. Les jésuites et à leur imitation les autres ordres religieux entraînés par l'exemple ont déchristianisé et dégallicanisé l'art moderne de l'Europe. Ils ont répandu, par leur art exclusivement latin et par leur éducation purement latine, une semence de paganisme.

A partir de l'introduction du style uniforme jésuite, il n'y a plus moyen de classer chronologiquement les églises. Elles se ressemblent toutes. Pas de différence entre le XVIIe siècle et le XVIIIe. C'est toujours la même chose. Je vous le prouverai en faisant passer les églises sous vos yeux, en ayant soin de mélanger les époques. Bien souvent on ne peut pas distinguer davantage le style personnel de chacun des architectes du XVIIe siècle, parce que tous ressemblent à un type commun et primordial qui est le type baroque, vulgarisé par les jésuites. Pas de différence quelquefois entre la France et l'Italie (Je vous montrerai cependant qu'il y a une différence, je ferai ma preuve avec les œuvres du Père Guarini).

On peut courir l'Europe. Partout où il y a une église de jésuites on se croirait en Italie. Le même style a été imposé, importé partout. La chose est certaine pour qui a voyagé. La chose est également certaine pour qui veut consulter un recueil très curieux du cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, décrit récemment par M. Henri Bouchot : *Piante di diverse fabriche*, recueil provenant des archives du Gesù à Rome.

Salomon de Brosse, François Mansart, Jacques Le Mercier, les pères Derand et Martellange ont attaché leurs noms à cette nouvelle transformation de l'art religieux en France.

Les ordonnances de Michel-Ange, de Vignole et de San Gallo, assez sobres du reste, avaient prévalu depuis longtemps en Italie dans les ensembles; mais celle de Maderno et de della Porta, un peu plus riches, furent, de préférence, les modèles des édifices construits par les jésuites. C'est ce dernier architecte, della Porta,

qui mit en vogue ces longues niches cintrées, enclavées elles-mêmes entre deux pilastres couronnés par un fronton ; genre de décoration dont les jésuites ont abusé, même pour les ouvertures de fenêtres.

Ce serait trop nous éloigner de notre cadre que de rappeler ici comment les architectes en étaient arrivés peu à peu aux types de Saint-Pierre de Rome, du Gesù, de Sant'Andrea della Valle et de Saint-Louis des Français. Constatons seulement que les églises de jésuites se composaient généralement d'une seule nef accompagnée de chapelles avec transept (et quelquefois un dôme à l'intersection), décorées de colonnes ou de pilastres dans la hauteur des arcades des chapelles. La façade était formée le plus souvent d'une ordonnance de deux ordres. Celui du bas, le plus grand, embrassait avec quatre pilastres la largeur de la nef et des chapelles ; celui du haut, moins grand, encadrait la surélévation de la nef avec deux pilastres accostés d'immenses consoles servant de contrefort ; cet ordre supportait enfin un fronton accusant ainsi le prolongement de la toiture ; la porte d'entrée, plus ou moins décorée, était ordinairement surmontée d'une rosace ronde.

C'est, du reste, sur ce type, qu'en dehors des jésuites, avec ou sans bas-côtés, les architectes de l'Europe ont travaillé jusque vers la fin du XVIIIe siècle.

La compagnie de Jésus a compté dans son sein de nombreux architectes. Elle eut le père Pozzo en Italie. En France, Derand, Clausse et surtout Étienne Martellange.

Étienne Martellange est né à Lyon en 1568. Il est mort le 3 octobre 1641, âgé de 72 ans. Martellange fut admis dans la Société de Jésus à Avignon le 24 février 1590. Il fut nommé simple coadjuteur temporel, et il garda ce titre toute sa vie.

En ce moment, les jésuites rentraient en France et se trouvaient appelés à la direction de nombreux établissements d'instruction publique. Le rôle de Martellange était donc tracé : de fait, il devenait l'architecte général de l'ordre dans les provinces de Lyon, de Toulouse et même de Paris et accompagnait les PP. provinciaux dans leurs visites, au moment où les traités étaient passés avec les administrations municipales, pour l'organisation des collèges.

C'est ainsi qu'il a fourni dans un grand nombre d'établissements des plans et mémoires, dont l'exécution fut laissée aux entrepreneurs et gens compétents de la localité ; il se bornait à y revenir de temps à autre, lorsqu'il se présentait une difficulté ou lorsque de nouveaux plans étaient nécessaires.

« On verra, dit M. Henri Bouchot (*Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. XLVII, année 1886, p. 22), quelle grande part le modeste coadjuteur temporel, pour donner à Martellange son véritable titre, sut se faire dans l'architecture française des règnes de Henri IV et de Louis XIII. Sans doute, il y a beaucoup à dire des monuments créés par lui sur un type un peu uniforme, massif et souvent sans grâce, mais il lui faut tenir compte du moment où il était venu. Imbu des théories de Vignole, nourri des principes d'architecture puisés à Rome, il inonda la France d'églises lourdes et froides, mais non sans puissance, dont le plus grand nombre se voient encore. A ce compte il n'est pas mauvais de compléter le travail de M. Charvet dans la mesure du possible, espérant qu'une nouvelle édition de son livre deviendra définitive à l'aide de nos remarques. »

Saint-Paul Saint-Louis (Piganiol, édition de 1765, t. V, p. 3). « Le père François Derrand et le frère Martel-Ange, jésuites, avaient travaillé à l'envi au dessin général de cette église (la Maison professe). Le dernier qui était très habile architecte, s'était proposé, dans son dessin d'imiter l'église du Jésus de Rome, qui a été bâtie par le fameux Vignole et qui est une des plus belles qu'il y ait en Italie. Le P. Derrand, au contraire, n'avait copié que lui-même et malheureusement les jésuites préférèrent son dessin à celui de Martellange. »

Martellange laissa à Orléans un ouvrage de sa main, la façade de l'église Saint-Maclou, démolie en 1848. Cette construction remontait à 1622 et 1623.

Martellange travailla à la Maison des jésuites de Roanne[1]. Remaniement postérieur de 1679 à 1687.

1. Sur toutes ces constructions, voir le recueil Hd. 4c. du Cabinet des Estampes, et Bouchot, *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. XLVII, 1886. Consulter Charvet, *Étienne Martellange. Mém. de la Soc. litt. hist. et archéol. de Lyon*, 1874 (années 1872-1873).

Paris, *Noviciat des Jésuites*, 1628. — « Plusieurs auteurs ont prétendu avec d'Argenville que Martellange ne s'était occupé du Noviciat qu'à la fin de sa vie. Comme nous le disions, il dut en faire le couronnement, mais il avait conçu l'idée de cet établissement longtemps auparavant, puisqu'en 1617, il en avait donné un projet, (lettre du 22 novembre 1622, citée par Charvet, pp. 94-95).

« Toutefois les documents précis conservés au département des Estampes de la Bibliothèque nationale ne le montrent guère occupé de cette œuvre avant 1628. Le 14 février de cette année, il indique, dans un plan très explicite et très clair, l'état des travaux à cette date précise : *Ichnographia domus probationis soc. Jesu in suburbio Parisiaco Sancti Germani, facta 24 februarii 1628. Color ceruleus indicat quæ ædificata sunt, croceus vero qua ædificanda* (Hd. 4b. fd. 172.)

« Deux ans après ces premiers détails, Martellange nous initie aux travaux faits ou à faire. C'est d'abord (Ub. 9, fol. 2) une vue des bâtiments élevés du côté du jardin et portant comme légende : « Du novitial de Paris 1630. » L'église n'est point commencée encore ; elle est simplement figurée par un dessin de fondation dans le jardin à droite, et le chœur y est marqué par une croix. Cet excellent dessin d'architecture ne pouvait être plus complet et plus explicite. Dès ce temps même, Martellange a arrêté son plan et donné sa façade (Hd. 4 b. folio 176). Tout était donc convenu et arrêté en 1630, mais rien n'était encore mis en œuvre.

« L'année suivante, 1631, les fondations de l'église sortent de terre. Martellange nous les montre dans un dessin portant comme légende : « Des fondations de l'église du Novitial de Paris, 1631. » (Ub. 9 fol. 3).

« Le 23 septembre 1634, trois ans après, notre architecte donne une vue d'ensemble du Noviciat. L'église est à moitié de façade, jusqu'à la frise environ ».

Martellange écrit sur un autre croquis : « Aspect contre le Novicial de Paris, 1634, 23 septembre » (*Ibid.*, folio 5), etc. Avec le collège de Roanne, le Noviciat de Paris est une des constructions qui ont le plus retenu Martellange. Longtemps après, l'édifice ayant été terminé, le graveur Lepautre en traça sur cuivre la façade et la coupe. Martellange annote lui-même cette reproduction et la date

de 1640, un an avant de mourir (Hd r. fol. 254, 255). Il avait mis dans cette œuvre toute sa science pratique et tous ses soins (Cf. Bouchot, *ibid*).

« Le célèbre et remarquable monastère de la Visitation, où est installé actuellement le lycée de Moulins, possède une chapelle charmante, qui semble calquée sur le modèle de celle du Noviciat des Jésuites de Paris, détruit actuellement et dû à Martellange ». Mais elle n'est pas de Martellange. Bien que la Visitation de Moulins ait été fondée le 25 août 1616, ce qui permettrait encore de l'attribuer à Martellange, la chapelle n'était pas élevée en 1645, puisque le corps de Henri de Montmorency, qui y repose sous un magnifique mausolée, ne put y être transporté que dix ans plus tard, le 19 novembre 1655, et que cette chapelle est due à un architecte du nom de Lingré. M[me] de Montmorency en avait posé la première pierre le 21 juillet 1648, sept ans après la mort de Martellange.

La chapelle de la Visitation de Moulins est donc la copie d'un ouvrage de Martellange. Cela démontre la grande réputation qu'avaient acquise ses travaux. Comparez l'œuvre de Martellange avec l'œuvre de Lemercier à Richelieu et à la Sorbonne ; comparez également avec le *Gesù* et avec *Saint-Ignace* à Rome, quoique saint Ignace, d'exécution, lui soit postérieur.

La Flèche. — (Voir Charvet, p. 88). De 1606 à 1608, marché passé avec un entrepreneur général nommé Féron, sieur de Longue-Mazière, qui se chargea de bâtir l'église, la sacristie, le clocher, la salle des actes, celle de la bibliothèque, etc.

En 1608, nouveau marché passé avec le même entrepreneur pour donner plus d'épaisseur aux murs, piliers, pilastres, arcs-boutants de l'église.

Un troisième traité intervint entre le même entrepreneur et les jésuites, en 1610, par lequel il s'obligea, pour la somme de 18.000 livres, à faire construire les deux jubés du transept, etc.

« Enfin, en 1611, le même entrepreneur fut déchargé de ce qui lui restait à faire à l'église, à condition que les jésuites ne lui payeraient pas les 18.000 livres consenties en 1610. C'est à cause des difficultés qui résultèrent de cet arrêt dans les travaux, que Louis XIII envoya en 1612, Martellange à La Flèche afin de faire achever l'église et les bâtiments du collège. »

Nous savons que l'église fut commencée en 1607, la première pierre ayant été posée le 7 juin, et qu'elle ne fut achevée qu'en 1621 ; il y avait donc cinq ans qu'on y travaillait quand Martellange fut envoyé.

L'autel est l'œuvre de Pierre Corbueau, architecte de Laval, qui s'engagea, en 1633, à l'exécuter, moyennant la somme de 7,000 livres, trois septiers de blé et trois pipes de vin.

« Nous nous sommes étendus sur ces détails historiques, dit M. Charvet, parce qu'il nous semble que Martellange a dû avoir une grande influence sur ces travaux. Nous n'entendons pas avancer pour cela qu'il en soit l'auteur unique ; mais si, comme l'a fort bien fait remarquer Marchand de Burbure, en général l'église du collège de La Flèche est en petit ce que l'église du Noviciat des jésuites de Paris est en grand, rien ne prouve non plus qu'il n'y ait pas eu la plus grande part. ».

Remarquez bien qu'on n'a pas encore trahi dans la silhouette de cet édifice les lois du climat. Nous avons remarqué la même persistance des toits français dans l'architecture civile. Martellange comme Lemercier n'osait encore rien contre les traditions nationales de la toiture. Les ouvriers de la corporation de couvreurs n'étaient pas encore corrompus par les enseignements académiques.

Carpentras. — L'église du collège était de la composition de Martellange, qui a présidé aux premiers travaux. Elle ressemble au Noviciat de Paris. La première pierre fut posée en 1628. Puis il y eut une interruption dans les travaux qui furent repris en 1660. Le dôme est terminé en 1687. Une partie notable est donc postérieure à la mort de Martellange (Voir Charvet, p. 68 et 69).

« L'église fut édifiée assez tard vers 1628. M. Charvet pense que l'on se servit des plans de Martellange, à cause de l'identité de ce monument avec celui du Noviciat de Paris. Nous croyons qu'il n'en est rien ; ce bâtiment, dans les projets de notre artiste, ne ressemblait en rien à celui du Noviciat » (Bouchot).

Le Puy. — L'église du collège du Puy en Velay a été exécutée sur les plans de Martellange. La décoration intérieure est formée d'un pilastre toscan couronné par une grosse architrave, au-dessus de laquelle retombent les voûtes. Les arcs des chapelles sont en plein cintre.

Les tribunes sont ménagées soit dans les arcades formées par les chapelles latérales à la nef, soit dans les transepts.

« C'est là encore, dit M. Charvet, une des dispositions adoptées que nous retrouverons partout, sauf le système de construction, de décoration. A l'église du Puy, ces tribunes, quoique prévues dans le projet, sont établies en bois sur un arc excessivement surbaissé, qui offre, par dessous, les nervures diagonales et perpendiculaires d'une voûte de la fin du xve siècle, retombant sur des culs-de-lampe. »

Ce parti pris est, comme on le voit, très rationnel, et ne manque pas d'originalité ; naturellement la rampe d'appui est formée de balustres tournés.

Églises de style jésuite en France.

Chaumont. — Église des jésuites : Le 26 avril 1629, le vicaire général de l'évêque de Langres autorise la bénédiction de la première pierre (Archives de la Haute-Marne, D 3, n° 1). Le 21 novembre 1640, consécration et dédicace de l'église des jésuites de Chaumont par frère Laurent Michel, abbé du Val des Ecoliers.

Le tabernacle est détruit. Sans date, mais xviie siècle : devis du tabernacle que M. Mignot s'engage de faire pour le collège, moyennant la somme de 400 livres (Archives de la Haute-Marne, D 3, n° 2). C'est un modèle en petit d'une église de jésuites à l'italienne.

Châlons-sur-Marne. — Notons, en passant, que le collège de Châlons-sur-Marne a été construit au xviie siècle et terminé en 1678 par un jésuite du nom de Paul Clausse, lequel se trouvait exactement dans la même position que Martellange, c'est-à-dire coadjuteur temporel et qui fut aussi, à ce qu'il paraît, un artiste distingué[1].

Bordeaux. — Notre-Dame, ancienne église Saint-Dominique. On lit dans Bordes, *Histoire des monuments anciens et modernes de la ville de Bordeaux*, t. II, p. 60. « L'église actuelle de Saint-Dominique ou des Jacobins, élevée ou réédifiée en 1701, fut achevée en

1. Cette église a été démolie récemment. Une reproduction de la façade se trouve dans la *Notice sur la chapelle du Collège de Châlons-sur-Marne*, par le P. Carrez, Châlons, Imp. Martin, 1898, in-8° (Note communiquée par M. A. Roserot).

1707 sur les dessins de Jean, l'un des frères prêcheurs ou dominicains de cette ville... L'auteur fut évidemment dominé par les procédés les plus usités en son temps et se conforma à des règles défectueuses. »

Cathédrale de La Rochelle. — La première pierre de la cathédrale de La Rochelle fut posée le 8 juin 1742. Cette église fut longtemps en construction. Le 27 juin 1784, Mgr François-Joseph-Emmanuel de Crussol d'Uzès fit, en grande pompe, la bénédiction de la nouvelle cathédrale. Dans la brochure de l'abbé Cholet sur la cathédrale de La Rochelle, il est établi que la construction est de Gabriel le père. Comparer l'intérieur de La Rochelle avec l'intérieur de certaines églises dessinées par Martellange.

Arras. — L'église de Saint-Waast fut commencée par les religieux vers 1755 et continuée à l'intérieur, de 1814 à 1833. C'est tout à fait colossal en fait, et cela a l'air très petit, faute d'échelle. En tout cas, c'est affreux.

Paris. — Façade de l'Oratoire Saint-Honoré, par Caqué, architecte-entrepreneur, de 1733 à 1745. C'est le type convenu universel. Il pourrait être du XVIIe siècle.

Langres. — Cathédrale de Saint-Mammès. L'ancien portail a été démoli en 1760, et l'on jeta alors les fondements de la façade actuelle. Le plus élevé des trois étages qui la composent est orné de pilastres corinthiens et surmonté d'une balustrade. L'étage intermédiaire a des colonnes ioniques, et l'inférieur est conçu d'après les règles de l'ordre dorique. Un fronton occupe l'espace entre les deux tours ; à la hauteur de l'étage ionique, deux statues colossales, la Vierge et saint Jean, sont assises au pied de la croix plantée au sommet du triangle. « L'architecture de ce portail, moins lourde que majestueuse, est digne du célèbre d'Aviler, sur les dessins duquel il fut construit[1]. Pour être juste, nous ajouterons qu'il a le défaut des devantures imaginées en Italie au XVIIe siècle et dont le goût se répandit dans toute l'Europe catholique. Un portail figurant plusieurs étages devant un édifice dont l'intérieur n'en a pas, est un contre-sens. »

Saint-Jean-d'Angély. — Rapprochez la façade de l'église de

1. D'Aviler était mort en 1700.

Saint-Jean d'Angély de l'église de Langres, des églises de Nancy et de l'Est, des églises de La Rochelle et Montauban et de l'église Saint-Sulpice à Paris.

Paris. — Sainte-Elisabeth, 1628-1646.

Les Invalides de Jules Hardouin Mansart. Comparer l'intérieur de l'église de la Flèche avec l'intérieur de l'église des Invalides. Citer ce qu'a dit Vitet, quand il soutient le caractère français de l'église des Invalides et du cloître. Vitet s'est trompé. Rien n'est plus italien. C'est à une église de fabrication italienne que nous avons confié le dépôt des monuments de notre gloire militaire française. Tout cela, c'est à un degré quelconque de la décoction de baroque italien ou de style jésuite. Voilà un monument qu'on peut flétrir du qualificatif de *sans patrie*.

Le *Val-de-Grâce*, commencé en 1645 par François Mansard, qui donne les plans. Il construit jusqu'à neuf pieds hors du sol. Le Mercier lui succède, jusqu'en 1654. Après lui vient Le Muet et enfin Le Duc.

D'après Ruprich Robert, ce serait de Mansart et de Le Duc que l'édifice, terminé en 1665, porterait la marque. Voir Ruprich Robert. *L'église et le monastère du Val-de-Grâce.*

Église d'Avignon. — Cf. Cauron. *Les jésuites à Avignon*, p. 56 et suiv. « La façade de cette église fut construite en 1620 aux frais et par les soins du chevalier Gérard d'Aubres. Elle coûta 8,000 livres. Placée au-dessus d'un perron de plusieurs marches, elle est à triple portique et sur le modèle, quoique plus ornée, de celle du Gesù de Rome. De grands pilastres corinthiens la soutiennent et portent un second ordre couronné d'un pignon qui élève une croix de fer doré au-dessus des maisons voisines.

« Des niches se creusent entre les pilastres au-dessus de tables, veuves aujourd'hui de leurs inscriptions. L'intérieur, digne de Vignole, tient le milieu entre celle du Gesù de Rome et celle du collège Romain. La voûte, par une bizarrerie inconcevable de l'architecte, présente encore sur ses côtés l'arc ogival. Une ornementation des plus riches exhibe une luxuriante végétation sur toutes les parties saillantes de la nef et sur les élégantes tribunes qui décorent son pourtour. L'église ne fut achevée qu'après 1632. »

Blois. — Saint-Vincent, autrefois l'Immaculée Conception,

place Saint-Vincent ; ancienne église des jésuites ; date : de 1626 à 1670. Le monument élevé par M[lle] de Montpensier à Gaston son père existe encore à droite du maître-autel.

Bordeaux. — Saint-Paul, dit M. Marionneau, est, de toutes les églises de Bordeaux et peut-être de France, celle qui ressemble le plus au Gesù.

Lyon. La Trinité. — Preuve de l'existence du goût baroque dans cet établissement.

Jésuites de Saint-Omer.

Nantes. Église Sainte-Croix. — *Saumur.* Notre-Dame des Ardilliers. — *Quimper.* Chapelle de l'Hospice. — *Bordeaux.* Saint-Bruno (1620). Église Saint-Louis. — *Poitiers.* Séminaire. — *Cambrai.* Cathédrale. — *Montauban.* Cathédrale (achevée en 1739). — *Nice.* Cathédrale. — *Pamiers.* Cathédrale. — *Paris.* Monuments d'après des gravures anciennes : Les Feuillants (1624, François Mansart). Minimes de la Place Royale (François Mansart). Le Temple Sainte-Marie (1637, François Mansart). Saint-Nicolas du Chardonnet (1669). L'Oratoire. Les Petits-Pères (1739, Cartault). Les Barnabites (1703, Cartault). La Charité (1731, De Cotte). Saint-Roch (1739, façade de De Cotte et Gabriel). Filles de Sainte-Élisabeth (fondées par Marie de Médicis en 1616).

Parmi les architectes, l'artiste le plus à la mode du règne de Louis XIII, ce fut certainement Jacques Le Mercier.

Examinons un peu son œuvre.

Le Mercier construisit la Sorbonne où Richelieu devait avoir son tombeau. Il éleva l'Oratoire Saint-Honoré, que Métezeau avait commencé pour le cardinal de Bérulle. Jal nous apprend qu'il travailla à la construction primitive de l'église Saint-Roch. Enfin, il travailla beaucoup au Val-de-Grâce, après François Mansart. La veuve de Le Mercier toucha une somme de 1,500 livres en 1655, tant à cause des services que son mari a rendus à la construction de l'église, « qu'en considération de ce qu'elle a remis aux mains du sieur Le Muet, aussi architecte du bâtiment, tous plans, desseings et mémoires qui ont été faits par le dit sieur Le Mercier touchant la dite église. « Le Mercier était mort en 1654, ou au mois de janvier 1655, avant le 29 janvier, date de cette quittance.

Jacques Le Mercier est l'auteur du vieux Palais Royal, qu'on appelait le Palais Cardinal. Il en reste encore ce que l'on appelle la *galerie des Proues*, en entrant au Palais Royal par la rue de Valois.

Le Mercier était l'auteur du château, de l'église et des plans généraux de la ville de Richelieu. J'ai recueilli au Musée du Louvre deux colonnes rostrales érigées par Lemercier devant le château de Richelieu; je les ai trouvées dans le parc de la Malmaison où Alexandre Lenoir les avait portées en 1806, pour décorer la maison de campagne de Napoléon et de Joséphine. Richelieu était grand amiral de France.

Au Louvre, Le Mercier construit le Pavillon central, dit pavillon de l'Horloge. Ce grand pavillon est décoré des cariatides de Jacques Sarrazin.

Le Mercier proposa de quadrupler la construction du Louvre et de couper les quatre façades, copiées sur la façade primitive, par quatre grands pavillons. L'addition de ces quatre pavillons, dit Vitet, avait un autre avantage : elle fournissait à Le Mercier le motif naturel de quatre grands vestibules donnant des accès faciles et commodes dans le palais. Un seul de ces vestibules, celui de l'Ouest, a été exécuté par lui et avec un rare bonheur ; il est vrai qu'on peut y reconnaître une réminiscence assez peu déguisée de l'entrée du Palais Farnèse.

Le Mercier a certainement contracté en Italie la pratique du style de Vignole et de della Porta. Il a continué à la répandre en France. Son type d'église est devenu français mais était d'origine italien et jésuite.

Malgré le parti pris général, je ne suis pas seul à penser ce que je vous démontre. M. Lemonnier, il y a quelques mois, s'exprimait ainsi : « Lemercier édifia une somptueuse église (à Richelieu) en acceptant toutes les données du style jésuite. Faute de temps ou faute d'imagination, il se borna à répéter et à reproduire des formules. Il y eut autant d'abstraction dans l'exécution que dans la pensée première. « (*L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, p. 252).

Ce que toute la France va imiter, le modèle n'est lui-même — ce n'est pas moi qui le dis — n'est lui-même qu'une copie du

style jésuite. On se borna à répéter et à reproduire des formules. Il faudra comparer l'église de Richelieu et la Sorbonne avec la façade des jésuites du Père Martellange construite en 1630.

Quant au retable de l'église de Richelieu, qu'il soit contemporain ou légèrement postérieur, il n'en est pas moins conçu suivant les données de Jean Lepautre, quand celui-ci nous fournit des modèles qu'il déclare *à la romaine* ou *à l'italienne*.

Quant à lui-même, ce retable serait postérieur aux types fournis par Jean Lepautre, cependant il n'en est pas moins certain que ce n'est pas le type fourni par l'église de Richelieu qui est allé régenter le goût ultramontain et créer une mode en Italie. La mode existait à Rome et nous n'avons fait que la prendre.

Comparer l'intérieur et les tribunes de l'*Oratoire* par Le Mercier avec les tribunes des Invalides et avec celles du Gesù à Rome.

Regardez bien le berceau pénétré. C'est le procédé italien de la voûte de Saint-Pierre de Rome. Ce procédé au XVIIe siècle se recommandait même de l'antiquité. Rappelez-vous que dans la restitution d'une basilique vitruvienne proposée par Perrault, ce procédé apparaît. Ce désagréable, ce hideux procédé de construction avait donc été rapporté de Rome en France. Il fit rage au XVIIe siècle. Il n'y aura pas moyen de l'arracher jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

Nous allons examiner maintenant de quels types principaux essentiellement italiens cette architecture des jésuites découlait.

Abordons les vrais types italiens du style baroque adopté et propagé par les jésuites. Les articles de Gailhabaud sur les églises jésuites, dans le tome IV des *Monuments anciens et modernes*, sont assez bien faits. Il faut que les élèves de l'école du Louvre les lisent. En voici quelques extraits :

Église de Gesù. — « Considérée dans son ensemble et analysée dans ses détails, la façade du Jésus, qu'on peut presque citer comme le prototype de celles des églises jésuitiques de l'Italie et d'une grande partie de l'Europe catholique, présente un caractère et des dispositions à peu près inusitées jusqu'alors. Bien qu'on retrouve dans une église de Perugia, dans celle de Sainte-Marie Nouvelle à Florence, l'idée première de cette disposition, on doit

cependant avouer que ces différentes compositions n'offrent pas un système aussi complet. Toutefois, on pourrait admettre que della Porta s'inspira peut-être d'un de ces types, qu'il voulut le modifier et même le développer, en y agençant des frontons, des pilastres, des ailerons, et en constituant enfin ce type d'un genre, qui fut servilement imité au XVIIe siècle par tous les architectes, ses successeurs.

« Entrons maintenant dans l'intérieur de l'église. Ici encore, et lorsqu'on jette un rapide coup d'œil sur les diverses parties de l'œuvre, les impressions sont insolites et étranges. Partout un luxe, une richesse et une magnificence qui éblouissent, mais que réprouve le bon goût ; car on y sent les idées dominantes de l'époque, c'est-à-dire cette manie, cet engouement du bizarre et de la surcharge en matière de décoration, l'action enfin du Bernin et de Borromini, mais plus encore celle de leurs élèves et de leurs imitateurs, qui surenchérirent par leurs excentricités sur les écarts déjà blâmables de ces deux maîtres. L'analyse de cet intérieur forme tout naturellement deux divisions bien tranchées, se rapportant chacune à l'œuvre des deux artistes qui se succédèrent pour l'achèvement de cette construction. Au premier, esprit sévère et tout imbu des idées de la Renaissance classique, reviennent les parties inférieures, celles qui s'élèvent jusqu'à l'attique supportant la voûte, tandis qu'au second appartiennent tous les travaux complémentaires.

« Des imitations plus ou moins heureuses des œuvres de Vignole, modifiées selon les pays, soit dans les formes soit dans les détails, en passant par les mains d'architectes divers, couvrirent bientôt l'Europe d'édifices qui trahissent à peu près tous une même communauté d'origine. Ce genre d'architecture ou, si l'on préfère, ce style, dont le principal type se voit à Rome dans l'église de Jésus, commencée par Vignole et terminée par Jacques de la Porte, son élève, reçut, comme on le sait, le nom d'architecture jésuitique ou des jésuites, et on le reconnaît à des caractères distinctifs qu'on retrouve sur tous les monuments religieux érigés alors dans les différentes villes de l'Europe où les membres de cette Compagnie s'établirent. »

Comparer l'intérieur du Gesù avec l'intérieur de l'Oratoire de

Jacques Lemercier, avec l'intérieur des Invalides et avec La Flèche. — Comparer certaines parties de l'église du Gesù avec l'église Saint-Paul de Bordeaux. — Il n'y a pas si loin du Gesù à la Sorbonne. Donc il n'y a pas d'art français chez Lemercier.

Le Gesù a la voûte en berceau pénétré par l'ouverture des fenêtres. C'est donc bien de là que nous vient cette laide disposition d'architecture.

Comme les Romains qui, eux aussi, pratiquèrent la voûte en berceau, s'étaient mieux tirés de la difficulté !

Saint-Ignace. — Premiers plans demandés à Domenico Zampieri. Le cardinal Louis Ludovisi, neveu du pape Grégoire XV, pose la première pierre en 1626. L'église n'était pas totalement terminée à sa mort en 1685. Le dessin adopté fut celui du Père Grassi. Le Père Grassi ne termina pas. La façade fut exécutée par l'Algarde et l'Algarde ne fit que copier presque la porte du Gesù. Les travaux n'étaient point encore achevés complètement en 1685. Le style de l'église Saint-Ignace, c'est le style créé par Vignole au Gesù vers 1573, remanié par Jacopo della Porta, et aggravé encore par le maniérisme italien. Comparer Saint-Ignace avec l'œuvre de Lemercier qui, d'exécution, lui est antérieure, mais qui contient les mêmes principes, qui sont ceux de Vignole et de Della Porta.

Saint-Louis-des-Français. — Façade de style baroque par Giacomo della Porta (Voir Burckhardt, tome II, p. 273). Sont également de Giacomo della Porta les façades de Santa Maria di Monti, de Santa Caterina dei Funari. Relisez le bel article de Burckhardt sur l'architecture baroque dans le *Cicerone*.

Types divers d'architecture italienne qui ont pu influencer aussi l'art français : Saint-Pierre de Rome, église du Rédempteur à Venise. « L'église du Rédempteur est le *nec plus ultra* du classicisme moderne », dit Gailhabaud. — Saint Andrea della Valle, type cité par Burckhardt comme le type moyen d'art jésuite-classique.

DOUZIÈME LEÇON

LE ROCOCO, DÉGÉNÉRESCENCE DU BAROQUE

Mesdames, Messieurs,

Nous avons perdu complètement le sentiment des origines des divers styles pratiqués depuis deux siècles par la France, c'est-à-dire depuis qu'elle a quitté ses anciennes orientations et cessé d'obéir à l'attraction naturelle du Nord.

Tous les jours, on nous dit que le style rococo, que le style régence, que le style rocaille est bien essentiellement et exclusivement français. Tout cela est faux, car ce style est absolument d'origine italienne. Nous vous nommerons ceux qui l'ont inventé et ceux qui ont été le chercher en Italie où il s'épanouit pour la première fois.

Le rococo est d'origine essentiellement italienne. Il faut insister sur cette pensée. — Le rococo, fils du style baroque, n'a été supportable que chez nous. Il y a même été charmant ; cela tient à ce que le goût naturel peut seul sauver une nation quand tout l'univers donne dans la manière. La force de notre tempérament nous a préservés de l'empoisonnement complet. Nous n'avons donné que modérément dans la rocaille. Mais si l'art français n'en est pas mort, ce ne fut pas grâce à la pédagogie officielle. Le malade résista au mal malgré le médecin et malgré le traitement qu'il subit.

Pour avoir été dignement supporté et pratiqué par la France, le rococo n'en est pas moins un principe italien, dont l'importation doit être attribuée à une contagion contractée en Italie par la colonie de l'Académie de France à Rome.

Un certain nombre d'esprits sérieux et indépendants ont été de cet avis, et je me charge de vous en démontrer la justesse. « Le genre rococo, ou substantivement le rococo, style d'architecture, d'ornementation, d'ameublement, qui régna en France dans le XVIIIe siècle, est caractérisé par les façades hérissées, courbes, et frontons recourbés et brisés, par la profusion des ornements insignifiants, par la préférence donnée aux rocailles, par les guirlandes de fleurs enlacées d'une manière affectée. Me permettra-t-on un mot bas, tout bas? Le Bernin fut le père du mauvais goût désigné dans les ateliers sous le nom un peu vulgaire de rococo ». (H. Beyle, *Promenades dans Rome*, tome I, p. 244).

Le rococo brilla en France depuis les dernières années du XVIIe siècle jusque vers le milieu du XVIIIe (1745 environ). J'ai démontré, par les documents positifs et les preuves accumulées dans mes deux volumes du *Journal de Lazare Duvaux*, que ce style commença à être abandonné par la cour, et que l'aristocratie, au milieu du XVIIIe siècle, aidée par la direction des arts, c'est-à-dire par Mme de Pompadour, prépare déjà le style Louis XVI. Le rococo survécut plus longtemps dans l'art provincial et ne disparut complètement que vers la fin du règne de Louis XV, au moment du triomphe définitif du style Louis XVI, qui existait longtemps avant 1774 et nous conduisit à la révolution de David et au style académique dans sa plus belle horreur.

En somme, le style rococo dura près de cinquante ans à Paris, dans toute son intensité.

Je vais vous expliquer aujourd'hui que toute la responsabilité des extravagances du style rococo retombe sur l'administration française, sur la direction officielle des arts à la fin du XVIIe siècle.

Cette administration, après avoir immobilisé et momifié l'art français par la création de l'Académie de peinture et sculpture et par la fondation de l'école de Rome, se chargea encore de débaucher l'art français en lui faisant pratiquer au nom du roi les plus vicieuses habitudes de l'Italie.

On était allé chercher en Italie et à Rome des règles positives, des croyances sévères, un culte ascétique et purifié, un art comme celui du Poussin : on en rapporta, aux dernières heures du XVIIe siècle et pendant les vingt premières années du XVIIIe, le plus

abominable dévergondage. Rappelez un instant devant vos yeux le tableau que présentait l'art italien pendant le XVIIe siècle, tableau qui a été fort bien tracé par Burckhardt.

Le baroque eut pour conséquence l'épanouissement du style rococo. Les trois principaux éditeurs responsables de ce style sont : Lorenzo Bernini, dont je vous ai déjà parlé (1599-1680), Francesco Borromini (1599-1667), et un homme de second plan, mais dont l'influence a été grande et absolument néfaste : je veux parler du constructeur de Turin, de Guarino Guarini de Modène (1624-1683).

Guarino Guarini était un religieux. Son ouvrage sur l'architecture est ici : vous y pouvez étudier les principales de ses compositions architectoniques, qui sont véritablement une honte pour l'art de construire. Je vous projetterai au tableau lumineux l'œuvre de Guarino Guarini. Vous y verrez que le style rococo existait en Italie — dans toute sa hideur — bien avant 1687.

Chez nous il n'apparaît qu'à l'extrême fin du XVIIe siècle. Ce n'est donc pas chez nous qu'il est né, et nous savons pertinemment et directement que ceux qui nous l'ont importé avaient été le prendre en Italie. Les premiers artistes qui pratiquèrent franchement le style rococo en France furent Robert de Cotte, en architecture, — mais l'architecture extérieure fut toujours chez nous très raisonnable, — ce furent surtout et avant tout : Oppenord, Meissonier et Cuvillier le père.

Gilles-Marie Oppenord, qui fut premier architecte du duc d'Orléans, était fils d'un ébéniste flamand établi dans l'enceinte du Temple à Paris, mort en 1715. Gilles-Marie Oppenord naquit le 27 juillet 1672. M. Destailleur, à propos de Meissonier, dit dans ses *Notices sur quelques artistes français*, p. 222 : « Je suis d'autant plus porté à croire qu'Oppenord partageait les idées de Meissonier, c'est-à-dire les idées de la rocaille italienne, que je possède un livre de dessins exécutés par Oppenord, en Italie, et que tous ces dessins sont des croquis ou des études d'après les œuvres du Borromini et de son école. » Or, les documents viennent confirmer absolument la déclaration de M. Destailleur. Nous savons qu'Oppenord fut entretenu à Rome à l'Académie de France pour copier les œuvres de Borromini et pour s'inspirer des plus hideuses compositions de son école.

Preuves : Lettre de La Teulière à Villacerf : 7 octobre 1692, *Correspondance*, tome I, p. 327 : « Le S[r] Openhor, dont vous m'avez ordonné de vous rendre compte, fait ici un grand amas de tout ce qui peut estre propre à orner les ouvrages d'architecture de tous les accompagnemens qui peuvent les rendre solides et agréables, car il dessine tout ce qu'il trouve de bon : tombeaux, tabernacles, fontaines, ornemens, chapelles, frontispices, etc. »

Réponse du surintendant, *Correspondance*, tome I, p. 332 : « Si Oppenord continue à faire ce que vous m'écrivez, son voyage luy sera fort avantageux. »

Lettre de La Teulière, 11 septembre 1696, *Correspondance*, tome II, p. 263 : « Le sieur Oppennordt est toujours lui-même ; il travaille présentement après le plan et l'élévation de l'église de Saint-Ignace, la plus belle qui soit à Rome, après Saint-Pierre pour les proportions. De la manière dont il s'y prend, j'espère, Monsieur, que vous ne jugerez pas ce travail indigne de la vue du Roy, et Sa Majeste ayant le goût exquis pour toutes les bonnes choses, j'ay même lieu d'espérer qu'elle aura du plaisir de voir ces dessins, ne pouvant pas voir les originaux, qui font certainement la plus belle partie de Rome. — Saint-Ignace, la plus belle partie de Rome ! C'est horrible ! — Les profils des parties de tous ces beaux édifices estant dessinez justes, je suis persuadé que le public en pourrait encore retirer autant d'utilité que de la vue des édifices antiques, dont il ne nous reste que des ruines bien usées, à l'exception de la Rotonde. Il a dessein de continuer à travailler après tout ce qu'il y a de meilleur, de moderne ou antique moderne, sans rien oublier de l'ancien, ce à quoi les autres n'ont pas fait d'attention. »

Oppenord quitta Rome le 10 juin 1698. C'est donc à partir de 1698 qu'il commence à infester la France en répandant la doctrine du rococo.

M. de Montaiglon — qui n'est pas suspect d'animosité contre l'Académie de France à Rome, puisqu'il en publie consciencieusement la correspondance — a rédigé contre Oppenord un véritable réquisitoire. *Correspondance*, tome III, p. 11, note.

« Oppenord avait étudié à Rome de façon à devenir un grand architecte, ce qui ne lui arriva pas.... Comme goût, il est un de ceux, on le voit par les suites de dessins de son invention qui ont

été gravés, qui ont contribué à entraîner dans l'absurdité du maniérisme le plus contourné et le plus bizarre. Si ce qu'il a étudié en Italie a laissé en lui une trace, ce ne sont ni les monuments antiques, ni ceux de la Renaissance qu'il a relevés et mesurés, mais les plus mauvaises recherches et les contournements sans pondération des plus méchantes églises de la décadence architecturale du XVIIe siècle ». Et M. de Montaiglon s'écrie : « Peut-être serait-il resté plus raisonnable s'il n'avait pas été à Rome. » Quel aveu !

Just-Aurèle Meissonier, né à Turin en 1693, mort en 1750, est un des artistes qui ont le plus contribué à entraîner l'art décoratif dans cette voie fantasque, bizarre même, mais souvent gracieuse qui régna en France de 1719 à 1745. Remarquez bien que Meissonier naît dans la ville de Turin, le théâtre des plans de Guarino Guarini. Élevé probablement dans les errements de l'école de Borromini, il vint en France et se fit d'abord apprécier comme orfèvre. Quoique l'influence de Meissonier ait été grande, elle ne fut pas absolue, dit M. Destailleur. L'école française, en adoptant la liberté de formes qui régnait dans le nouveau style, sut lui donner un cachet tout particulier de légèreté, de grâce et d'esprit bien différent de la bizarrerie et du mauvais goût des Italiens et des Allemands. Il est intéressant de constater cette résistance des artistes français.

Autre père du rococo, François de Cuvillier, né à Soissons en 1698, mort en 1768, élève de Robert de Cotte.

Vous verrez des projections de ces différents maîtres.

Je passe toute la transition qui rattache les rétables des églises jésuites aux baldaquins de style baroque et rococo apportés en France, surtout par Oppenord, quoiqu'il y ait eu quelques exemples antérieurs.

Il faut que vous connaissiez d'abord ce dont le rococo italien était capable. Je dois faire comme les prédicateurs du Carême et vous montrer le péché dans toute son horreur. Voici un *Traité des cinq ordres*, un Vignole où se glisse tout le rococo du XVIIIe siècle. Les contemporains croyaient à l'homogénéité de ce recueil : mélange étrange des principes rigides et sévères du goût antique et du plus incroyable dévergondage d'imagination.

A propos des colonnes torses qui existaient dans la décadence classique romaine, savez-vous quels sont les modèles que tous les manuels vont chercher à Rome ? Celles du baldaquin de Saint-Pierre par le Bernin (Les anges, par François Flamand). On les compare avec celles du Val-de-Grâce, copiées textuellement par l'architecte Leduc et exécutées par Michel Anguier.

Type de baldaquin romain, celui de Saint-Pierre. — En France, baldaquins de Sens, de Luçon, de l'Oratoire (1749) et de Saint-Germain-des-Prés (1704), à Paris.

Voyez l'étrange confusion qui se faisait dans l'esprit de tous ces gens-là. Ils insèrent dans le *Traité des cinq ordres* de Vignole les planches du baldaquin de Saint-Sauveur et celles de la fontaine de la rue de Grenelle. Ils y mettent Saint-Sulpice.

TREIZIÈME LEÇON

LES CONSTRUCTIONS CIVILES AU XVIIe SIÈCLE

Mesdames, Messieurs,

Le 4 avril prochain nous étudierons ce que je considère comme la chose la plus importante que j'aie à vous démontrer cette année, une chose qui me paraît être restée profondément inconnue et méconnue du grand public; je veux parler de la résistance du style national français en face de l'invasion de l'esthétique italienne.

Après vous avoir montré pendant ce premier semestre comment l'art français a disparu durant le xvIIe siècle, sous l'alluvion de l'invasion italienne, par suite de la complicité et de la trahison de la pédagogie classique, je vous ferai voir que l'art français n'était pas mort, mais au contraire ne demandait qu'à vivre.

On éleva encore des constructions romanes et gothiques en plein xvIIe siècle.

Il y eut encore, au xvIIe et au xvIIIe siècle, des hommes éclairés dans toutes les classes de cette société pervertie par son éducation, il y en eut même parmi les adversaires les plus terribles de l'art français du moyen âge, même parmi les jésuites, pour déclarer que l'art gothique, que l'art national était le seul art religieux, le seul qui répondît au besoin d'une société moderne et chrétienne.

Beulé a ignoré cette réfutation anticipée de sa triste leçon du 6 janvier 1857.

Je vous ferai connaître cette réfutation avec tous les commentaires qu'elle comporte, et c'est par elle que j'inaugurerai les entretiens du second semestre de cette année.

Ensuite, dans ce second semestre, nous parlerons surtout de la sculpture.

Jusqu'à présent je me suis appliqué à justifier par des preuves solides les principales allégations contenues dans ma leçon-programme de cette année. Maintenant que toutes mes affirmations reposent sur des preuves produites devant vous, mon programme du 6 décembre 1893 pourra vous être distribué sans danger. Vous saurez le comprendre et le défendre au besoin.

Je ne puis pas cependant tout haïr dans cet art italo-français, dans cet art latin du XVIIe siècle. Il y a bien quelque chose de français dans l'architecture de Henri IV, surtout dans l'architecture en brique, architecture polychrome, gaie, vivante, avenante, empruntée comme conception à la Flandre. Là encore nous avons été sauvés, nous avons été sauvegardés par une inspiration septentrionale.

Un mot de l'art de Henri IV au point de vue de la décoration architectonique. C'est à Henri IV qu'appartient, comme on sait, la première exécution de l'idée de réunir les Tuileries et le Louvre en un seul palais. Tous les souverains ont voulu avoir le moyen de se retirer en cas d'émeute (par exemple communication secrète et à couvert du Vatican avec le Château-Saint-Ange, communication du Palais Pitti et du Palais des Offices). Le Louvre, réuni aux Tuileries, enjambait par-dessus les murailles de Paris, et le roi de France ne pouvait plus être emprisonné dans l'enceinte parisienne.

Sans parler de la galerie du Louvre, Henri IV a laissé, dans sa capitale, deux traces importantes du goût de son époque pour les effets grandioses d'architecture. Ce sont la place Royale et la place Dauphine, vastes enceintes, la première carrée, la seconde triangulaire, composées d'une série de bâtiments uniformes d'un aspect grand et sévère, égayé, pour toute décoration, par le mélange de la pierre et de la brique. La place Royale surtout, avec ses trente-cinq pavillons, dont la régularité n'a rien de monotone, dont les ouvertures sont hautes et belles, la toiture énorme, et la base formée de 144 arcades, sous lesquelles le public peut librement circuler, présente un noble caractère. Commencée en 1605, elle fut achevée en 1612. La place Dauphine date de 1608.

C'est le temps où fut construit l'hôtel de Rambouillet, dont la

célèbre marquise avait elle-même donné tous les plans et qui fut à la mode aussi bien que les réceptions littéraires qui s'y donnèrent. L'hôtel de Rambouillet fut le type des habitations rurales et urbaines pendant le premier tiers du xviie siècle sous Henri IV et sous Louis XIII. « Sa cour, ses ailes, ses pavillons et son corps de logis ne sont à la vérité, dit Sauval, que d'une médiocre grandeur, mais ils sont proportionnés et ordonnés avec tant d'art qu'ils s'imposent à la vue et paraissent beaucoup plus grands qu'ils ne sont en effet. C'est une maison de briques rehaussée d'embrasures, d'amortissements, de chaînes, de corniches, de frises, d'architraves et de pilastres de pierre. Quand Arthénice l'entreprit, la brique et la pierre étoient les seuls matériaux que l'on employât dans les grands bâtiments ; ils avaient paru avec tant d'applaudissement sur les murailles de la place Dauphine, de la place Royale, des châteaux de Verneuil, de Montceaux, de Fontainebleau et de plusieurs autres édifices royaux et publics ! La rougeur de la brique, la blancheur de la pierre et la noirceur de l'ardoise faisoient une nuance de couleur si agréable qu'on s'en servait en ce temps-là dans tous les grands palais. Et l'on ne s'est avisé que cette variété les rendoit semblables à des châteaux de cartes que depuis que les maisons bourgeoises ont été bâties de cette manière. »

Jusqu'au temps des grandes constructions élevées par Louis XIV, les édifices aux assises de pierre mariées avec la brique, surmontées de toitures énormes, et dont les proportions semblent exprimer la force et l'harmonie, constituèrent pour les monuments publics une architecture sensiblement affranchie des imitations italiennes. Une architecture relativement nationale, en ce qu'elle se rapproche du Nord, continua de se dégager et de se répandre sous le règne de Louis XIII. On lui doit une foule de châteaux qui existent encore en France, ainsi qu'un assez grand nombre de magnifiques édifices publics, tels que les Hôtels de Ville de Reims (1627) et de Lyon, place des Terreaux, avant les remaniements entrepris sous Louis XIV.

Voici un autre point sur lequel il n'y a pas lieu de renouveler les protestations que j'ai dû faire entendre au sujet de l'art religieux. Dans l'art latin du xviie siècle, le côté militaire est très respectable et presque recommandable. Je vous ai parlé de San Michele et de

son influence sur toute l'architecture européenne. Dans l'ordre militaire, cette influence n'avait pas d'inconvénient. — (Parler d'ensemble des constructions militaires et maritimes de l'Ouest et du Midi). Plus tard, sous Louis XIV, constructions de Vauban dans le Nord et dans l'Est, surtout la Franche-Comté. Grand mouvement d'architecture en France par les conquêtes de Louis XIV.

C'est avec un vrai chagrin que je vois tomber les fortifications d'Arras. Nous n'avons pu les sauver. La ville veut s'agrandir et se donner de l'air. Elle étouffait dans le corset de ses murailles.

Le temps me manque pour vous parler dignement de Richelieu et de son influence ou plutôt de l'influence de sa politique dans les arts. C'est le côté militaire et maritime. Quand ils ont mis des proues de navires et des ancres sur tout ce qui appartenait à Richelieu, les artistes de son temps n'ont fait que devancer la postérité, en proclamant que le grand cardinal était le fondateur de la marine française.

Brouage était autrefois une place de guerre très forte, dont on aperçoit encore de loin les beaux bastions en pierre et les remparts plantés d'arbres magnifiques. A l'intérieur, rues droites et désertes, bordées d'un grand nombre de maisons inhabitées ou en ruines. Elle offre un aspect désolé. Les grands seigneurs avaient des maisons à Brouage comme ils en avaient à Richelieu. Marie Mancini, pendant que Mazarin allait signer la paix des Pyrénées sur la Bidassoa, fut reléguée par son oncle à Brouage, d'où elle écrivait à Louis XIV. (Voyez le *Palais Mazarin* du marquis de Laborde).

Édilité. — Nous pouvons connaître les idées du XVIIe siècle en matière d'édilité. Par exemple, étudiez la situation d'Henrichemont, fondé en 1609 par Sully. C'est un village du département du Cher. Cette création resta incomplète par suite de la mort de Henri IV.

Je viens de parler tout à l'heure de la place Royale et de la place Dauphine. La ville de Richelieu est la ville type du XVIIe siècle. [1]

Rochefort et les constructions maritimes de Louis XIV. — Les fortifications de Rochefort donnent bien l'idée de la ville forte du XVIIe siècle, comme on la comprenait sous Colbert avant les perfectionnements apportés par Vauban. Il faut faire le tour des murailles

1. Courajod l'avait étudiée spécialement à l'aide de projections à propos de Le Mercier.

et des fossés de Rochefort. C'est un type de la défense militaire dans l'Ouest de la France, pendant la première moitié du règne de Louis XIV, de même que Brouage nous donne le type de la défense militaire au temps de Louis XIII.

Architecture civile du XVIIe siècle. — Vous trouverez beaucoup de renseignements sur la construction des hôtels du XVIIe siècle dans Sauval : *Histoire et Recherches des Antiquités de la ville de Paris*, rédigée vers 1670, et publiée en 1724.

Liste de monuments étudiés. — Cassel (Nord), style Henri IV, peut-être même antérieur. — Cadillac. Époque Henri IV. — Toulouse. Le Capitole, partie Henri IV. — Hôtel de Ville de La Rochelle. — Les Noës (Aube). Style Henri IV. Comparer avec les arcades de Fontainebleau et avec celles de La Flèche. — Style Henri IV ou Louis XIII à Bar-le-Duc. — Petit logis assez propre de style Henri IV, appelé le Donjon à Orbais (Marne). — Fontaine du château de Sauvebœuf (Dordogne, 1610), etc.

Architecture Louis XIII. — Ancien palais archiépiscopal de Cambray. Construction de l'évêque Vanderbuch vers 1620. — Palais Cardinal, c'est-à-dire aujourd'hui, après sa métamorphose, Palais Royal, par Lemercier. — L'Hôtel de Ville de Reims, type d'architecture Louis XIII à date certaine, 1627. — Dijon, Hôtel de Vesvrottes. — Langres, style Louis XIII, 1620. — Place des Converts à Montauban, 1627.

Transition du style Louis XIII au style Louis XIV : 1650-1660. — Hôtel de Lauzun. — L'hôtel Lambert (de Le Vau, 1645) environ. — Vincennes, de 1650 à 1660.

Courajod a dû faire succéder à ces monuments de la première moitié du XVIIe siècle quelques monuments de la seconde moitié. Mais nous n'avons retrouvé dans ces notes que ces mots : architecture civile au temps de Louis XIV ; puis : architecture du XVIIIe siècle, conséquence de celle du XVIIe. Ils indiquent au moins le sens de ses développements.

QUATORZIÈME ET QUINZIÈME LEÇON

RÉSISTANCES DE L'ART NATIONAL

Mesdames, Messieurs,

Je traiterai aujourd'hui, comme je l'ai annoncé, de la résistance de l'art français, chrétien et septentrional, à l'invasion de la pensée latine et italienne et à la conspiration ourdie par l'aristocratie, par le paganisme, par les Académies, par les pouvoirs publics et par toutes les forces coalisées du Romanisme et de l'organisation sociale. Cette résistance sourde et latente, inavouée, souvent inconsciente, dura en fait assez longtemps dans la pratique de l'art. Elle exista même quelquefois dans la pensée des Mécènes, des artistes et des hommes de lettres, qui guidaient déjà dans une certaine mesure le sentiment public ou qui, en tout cas, le traduisaient. Elle persista, cette résistance, elle persista obstinément chez quelques esprits isolés. Elle aurait persisté même dans l'esprit public, dans l'esprit moyen de la nation, dans l'esprit bourgeois si la pédagogie dont je vous ai parlé n'avait déjà perverti tous les sentiments naturels.

Sur l'enseignement des collèges au xvie siècle, on trouve beaucoup de renseignements dans Montaigne. Ces renseignements ne sont pas favorables, quoi qu'ils soient fournis par un humaniste convaincu, mais de bonne foi.

« A la vérité, dit Montaigne, nous voyons encore qu'il n'est rien si gentil que les petits enfants en France ; mais ordinairement, ils trompent l'espérance qu'on en a conçue, et hommes faits, on n'y voit aucune excellence : j'ai ouy tenir à gens d'entendement que ces collèges où on les envoye, de quoi ils ont foison, les abrutissent ainsi » (Livre Ier, chap. XXV).

Il importe surtout pour nous de connaître quelle impression produisait encore notre art, national d'origine, sur un esprit comme celui de Montaigne, éclairé, sage et bien équilibré, un peu froid même, au milieu des éblouissements de la Renaissance classique, au milieu de l'enivrement de l'humanisme, au milieu des orgies de l'esprit païen : « Il n'est âme si revèche, dit Montaigne, qui ne se sente touchée de quelque révérence à considérer cette vastité sombre de nos églises... » et plus loin : « Ceulx mesmes qui y entrent avecque quelque mespris sentent quelque frisson dans leur cœur. »

Cette sainte émotion, cette sublime terreur religieuse, ce n'est pas l'architecture baroque italienne, ce n'est pas l'architecture des jésuites, ce ne sont pas tous ces trucs et ces décors d'opéra, ce ne sont pas les copies grotesques de l'antiquité, ce ne sont pas les bâtisses appelées à Rome du nom d'églises qui la donnent. Certes, on éprouve, à Rome, des sentiments nobles et très élevés en face de certaines ruines transfigurées par le souvenir. A Rome, l'histoire monte à la tête de tout homme cultivé, puisque cet homme est fatalement romaniste par son éducation. A Rome, la fumée du passé envahit le cerveau du visiteur et peut lui donner la fièvre. Ce visiteur alors éprouvera peut-être des frissons dans le dos, non pas dans le cœur.

Vous voilà donc désormais renseignés. La succession de l'art en France n'était pas vacante au moment où l'humanisme la revendiquait.

Ni le sentiment, ni l'esprit de l'art national n'avaient péri au XVI[e] siècle.

Les procédés d'exécution de cet art n'avaient pas non plus disparu et les choses allaient encore bien mieux dans le pratique.

Pour obtenir une décoration conforme à l'esprit classique, l'architecte fournissait des dessins, des épures grandeur d'exécution ou bien des moulages de pilastres et d'architraves apportés d'Italie, comme je l'ai expliqué dans mon mémoire sur la part de l'art italien dans l'œuvre de la première Renaissance française, publié dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1884. Là, comme dans tout le domaine de la décoration sculptée, aucune initiative n'était laissée à l'exécutant. Il devait copier le modèle pris à l'antique ou l'exécuter et même le composer dans l'esprit de l'art contemporain, qui visait à être l'esprit de l'art antique.

Il en était autrement des procédés de construction. Bien souvent les architectes et les amateurs auraient désiré voir les murs se dresser suivant certains procédés de la construction antique, visibles encore dans de nombreux monuments et soigneusement décrits par Vitruve. Bien souvent ils auraient voulu appareiller les pierres à l'antique, sans employer du ciment, et à l'aide de matériaux artistement taillés et rapprochés seulement par leurs lits de joints. Bien souvent ils auraient voulu surmonter leur construction de voûtes d'arêtes ou de berceaux pénétrés, pour laisser passer la lumière des fenêtres. Mais ils se trouvaient entravés dans leur désir parce qu'il aurait fallu faire des épures innombrables, des dessins à n'en plus finir, et indiquer la taille et la forme de chaque pierre. Les ouvriers n'avaient pas dans la main les coupes ordinaires.

C'est ce qui prolongea pendant très longtemps la vie des procédés de l'art gothique. Il faut tenir compte aussi de la protestation tacite et muette de l'esprit national. L'Académie d'architecture mettra deux siècles à triompher de ces résistances et, quand elle aura installé en France des écoles de stéréotomie, elle aboutira aux monstruosités et aux contre bon sens que je vous ai signalés dans la construction de la colonnade du Louvre et de la colonnade du Garde-Meuble, place de la Concorde.

Mais on n'avait pas trouvé du premier coup les auxiliaires indispensables à l'exécution de ces insanités, et pendant le XVIe et les trois quarts du XVIIe siècle, les procédés de l'art national, en se perpétuant, prolongeaient la vie de celui-ci.

Pendant tout le XVIe siècle, on n'a pas cessé de construire des églises conçues dans le goût général de l'art gothique : voûtes sur croisées d'ogives, arcs-boutants, meneaux aux fenêtres. Par exemple : le carré du transept de Beauvais, certaines parties de la façade de la cathédrale de Rouen, Saint-Étienne du Mont à Paris, l'Église de Beaumont-le-Roger. Même à Anet, où la construction est si franchement anti-française, une concession aux idées françaises se fait remarquer. Ce sont deux tours surmontées de deux pyramides en guise de clochers. Satisfaction est donnée aux habitudes de l'art national dans la silhouette générale. Nous retrouvons le même artifice du clocher à l'église de Richelieu, où les tours étaient surmontées de pyramides.

Je n'ignore pas qu'il a existé en Italie, pendant le règne de l'architecture baroque, des églises munies de clochers. Bernin a construit des églises avec clochers attenant, Borromini, aussi : Saint Agnese, place Navone, à Rome.

Nous vous disions tout à l'heure, grâce au texte de Montaigne, que le sentiment d'une juste appréciation de l'art national français n'avait pas complètement péri en France chez les hommes de lettres, ni chez les théoriciens de l'art, au XVIe siècle. Les hommages étaient rares ; mais ils existaient encore. Au XVIIe, plus rien ! Tous ceux qui écrivent et qui sont élèves des Universités, ou plutôt des jésuites, se montrent intraitablement romanistes. C'est bien naturel, étant donné leur éducation. J'ai eu l'occasion de vous le prouver dans la première leçon de l'année 1892-1893, en examinant le sens donné au mot gothique par les principaux écrivains du siècle de Louis XIV.

Cependant les arts furent moins facilement réductibles que les lettres. Au XVIIe siècle, le sentiment gothique était encore capable de se manifester dans l'art.

Orléans. — La cathédrale d'Orléans était une des plus belles cathédrales gothiques du XIIIe siècle: avec des tours romanes conservées de l'église antérieure, cela dura jusqu'en 1567.

Le 24 mars 1567, les calvinistes, excités, dit-on, par Théodore de Bèze, firent sauter la cathédrale d'Orléans à l'aide d'un fourneau de mine et avec des tonneaux de poudre accumulés à l'intérieur. Il ne resta d'intact que les onze chapelles du chevet, les murs latéraux du chœur et deux tours romanes, qui furent démolies au XVIIIe siècle. Cependant le pape Clément VIII, lors de l'abjuration d'Henri IV, exigea qu'il fit reconstruire l'église.

La première pierre du chœur fut posée le 18 avril 1601. Le chœur et le raccordement de ses bas-côtés avec les chapelles du chevet furent terminés vers 1622. Le transept, commencé sous Louis XIII, ne fut terminé qu'en 1676 sous Louis XIV. En 1706, la devise du Roi, *Nec pluribus impar*, fut placée sur les deux rosaces du transept. Les deux façades à l'antique, qui constituent un contresens avec le reste de l'édifice, furent élevées : celle du Nord, de 1625 à 1636 et celle du Sud de 1625 à 1662, sur les dessins, d'un architecte de la compagnie de Jésus, le P. Étienne Martellange, qui

eut pour concurrent Androuet du Cerceau fils, disent les historiens d'Orléans. On commença à ériger la nef centrale et les bas-côtés en 1642. Les travaux durèrent jusqu'en 1676, époque où on termina les voûtes de la nef en même temps que celles du transept.

En 1685, tout l'intérieur était terminé.

En 1708, l'architecte Robert de Cotte, dont Coyzevox a fait un si beau buste conservé à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, proposa, dit-on, de donner à la cathédrale d'Orléans une façade de style romain rococo. Cela aurait juré avec l'ensemble, et le projet fut écarté, dit l'abbé Cochard et les historiens d'Orléans. Eh bien! c'est là une erreur. De Cotte fit pour Orléans un projet de façade de style gothique : de gothique troubadour, mais de style gothique, très volontairement gothique. Voyez le devis de Robert de Cotte pour la façade de la cathédrale d'Orléans, 1708. Le texte est extrêmement curieux. Il y est question d'arcs d'oigve, d'arcs brisés et d'architecture gothique.

« En face du portail, sur les corps naissant des principaux pilliers sera formé trois cintres... en arceau brisé. Suivant la forme du dessin de la largeur du corridor avec architecture gotique, couronné d'une forme de pinacle cintrée, persée à jour qui se finisse par trois fleurs de lys ». (Bib. Nat. Estampes. Hd. 135).

En même temps que les plans pour la cathédrale, Robert de Cotte, ou un artiste dont Robert de Cotte aurait confisqué les papiers, faisait un projet pour l'église Bonne-Nouvelle d'Orléans. C'est un mélange très curieux d'architecture gothique (gothique troubadour) et d'architecture classique.

Le plan exécuté par Gabriel à la cathédrale d'Orléans n'est que le développement du plan de Robert de Cotte. De 1723 à 1726, l'architecte Jacques Ange Gabriel — faites attention à ceci, Gabriel était membre de l'Académie d'architecture et premier architecte du roi, c'était un romaniste convaincu mais non intransigeant — Gabriel conçut un nouveau plan dans le style gothique. En 1725, on jeta bas les vieilles tours romanes. En 1739, Gabriel fit confectionner en bois un modèle, qui a été conservé et se voit à l'évêché d'Orléans. Le modèle des tours ne comportait que deux étages. Ces deux étages étant dans leurs grandes lignes, dit M. l'abbé Cochard, à peu près terminés en 1766, on se hâta de frapper une

médaille, pour apprendre à la postérité que Lous XV avait accompli le vœu de Henri IV. C'était compter sans une modification apportée au plan de Gabriel par son successeur Trouard (1773), qui y ajouta un troisième étage. Cette dernière partie, commencée en 1768, fut continuée par Legrand et allait être terminée par l'architecte Paris quand la Révolution éclata. La Révolution suspendit les travaux et ravagea la cathédrale. On se remit à l'œuvre en 1815. Tout fut terminé en 1829.

L'intérieur de la cathédrale d'Orléans est un trompe-l'œil, un pastiche complet et très réussi du style du xvᵉ siècle. Pas de chapiteaux. Les piliers montent avec leurs moulures prismatiques, de fond jusqu'à la voûte.

L'intérieur n'est point laid, l'effet général est bon. C'est la reproduction à grande échelle du type de l'église du xvᵉ siècle, du temps de Charles VII ou, plus exactement, de Louis XI. C'est le style de l'église de Cléry, en Sologne, dont l'influence ici est indiscutable.

Quoique l'intérieur de la cathédrale d'Orléans ne soit que du xviiᵉ siècle, ne l'oublions pas, il possède encore le charme du gothique.

C'est une église dont le sentiment religieux n'est pas absent. Faites-en l'épreuve en y entrant. Que la grande voix de l'orgue fasse, tout à coup, vibrer les lignes nerveuses et sonores de la pierre, si vous avez des entrailles françaises, si le baptême chrétien, dont M. Faguet parle si bien à propos de Montaigne, a laissé sur vous son parfum, vous tressaillerez dans votre cœur.

L'église du xviiᵉ siècle est sourde ; elle étouffe le chant, elle étrangle la prière, elle asphyxie l'âme qui, sous cette lourde et basse calotte de pierre, dans ce tunnel éclairé, ne peut plus respirer le ciel.

Ce qui fut la grande force du moyen âge, ça été l'unité, l'universalité et l'identité des inspirations de l'art dans toutes les classes de la nation. L'art comme la littérature était un ressort de la vie nationale. L'art élevait l'esprit de tous, car il était compris de tous et non pas seulement d'une aristocratie et d'une élite. C'était un héritage et un patrimoine commun aussi bien aux pauvres qu'aux riches et géré en communauté.

Depuis le XVIe et surtout depuis le XVIIe siècle, l'art n'est plus aux pauvres. Les églises de jésuites sont des édifices confortables et plus ou moins décents, plus ou moins proprets destinés aux seuls bourgeois, aux seuls enrichis, aux seuls chrétiens qui ont borné leur idéal par leurs intérêts et qui croient honorer Dieu en lui offrant un boudoir capitonné semé de fleurs de papier peint. Le peuple ne comprend rien à cet anthropomorphisme d'une religion de notaires retirés.

L'aristocratie de race était, elle-même, descendue au même diapason. Rappelez-vous ce que je vous ai dit de l'aspect général de la chapelle du château des Rochers près Vitré en Bretagne, et comparez avec ce que M. Faguet dit de la religion de Mme de Sévigné.

Tous les auteurs du XVIIIe siècle que je vous citerai tout à l'heure ont par avance réfuté le paradoxe que Beulé débitait pour soutenir la pédagogie officielle et prétendre que le style gothique n'est ni national ni religieux.

Blois. — Cathédrale ; consulter le livre de M. de la Saussaye : *Blois et ses environs, guide artistique et historique*, 1873. Le clocher, commencé au XIVe siècle, ne fut achevé qu'en 1609. En 1678 la cathédrale de Blois fut renversée de fond en comble, à l'exception de la tour et du porche.

La nouvelle cathédrale de Blois, commencée en 1678, neuf ans avant l'érection de Blois en évêché, offre le curieux spécimen d'une église construite sous Louis XIV dans le style gothique flamboyant. Piliers moulurés en partie comme les grands piliers de Beauvais, comme les piliers de Saint-Jacques de Lisieux, en partie formés de colonnettes, comme certaines retouches de l'église de Clermont de l'Oise, chapiteaux décorés d'une ornementation gothique de la plus haute fantaisie. Partout dans les fenêtres des meneaux à mouchettes du style gothique flamboyant le plus accentué.

Luçon. — Cathédrale. En 1657, l'ancienne façade s'écroula. N. Colbert, évêque, fit remplacer l'ancien portail par la façade Rococo qui existe encore. (Voir dans Robuchon l'article du père Ingold). Barrillon continua à y travailler en 1722. C'est François Leduc dit Toscane, architecte du roi, qui donna le dessin du clocher et surveilla les travaux en même temps qu'il reconstruisit la flèche de Notre-Dame de Fontenay et l'abbaye de Saint-Michel-en-l'Herm

(François Leduc dit Toscane travaillait à Saint-Maixent en 1670).

Nouvelle flèche en 1828 sous la direction de Macquet, qui ne modifia que très légèrement le plan de Leduc dit Toscane. La première pierre fut posée par la duchesse de Berry. Flèche actuelle de 1847 copiée sur le modèle ancien, conservé par des gravures.

Saint-Maixent. — « Le 21 mai 1670 fut posée la première pierre de sa reconstruction. Les plans furent dressés par un religieux, frère Robert Plouvié, qui dirigeait alors les travaux de Sainte Croix de Bordeaux, et l'exécution en fut confiée à François Leduc dit Toscane, par une série de marchés qui se succédèrent de 1670 à 1681.

« L'œuvre de Robert Plouvié est remarquable à tous égards. Au lieu de faire du style néo-grec, si à la mode à cette époque, il s'inspira des restes qu'il avait sous les yeux, et tâchant de raccorder ensemble les parties encores subsistantes de l'édifice, il adopta pour la réédification l'architecture gothique alors si décriée. Il conservait ce qui existait, bas-côtés romans, piliers et chevets gothiques, en cherchant à harmoniser toutes les parties ; il commença par mettre l'édifice à un seul niveau ; ce qui l'amena à engager dans le sol les bases des piliers du chœur, et il donna aux voûtes une élévation plus grande que celle qu'elles avaient antérieurement ; de cinquante pieds, elles furent portées à 70 pieds et, au lieu d'une nef sombre dont les voûtes en berceau étaient aveugles, il éleva au-dessus des arcades donnant de la nef dans les collatéraux un mur droit qu'il perça de grandes fenêtres. Celles-ci versèrent en abondance dans l'édifice la lumière qui était si prisée à cette époque. »

Mais si, au point de vue de l'ensemble, l'œuvre de l'architecte est réellement remarquable, elle pèche beaucoup dans le détail. Il ne possédait pas, non plus que Leduc, à qui une large initiative fut laissée pour la décoration, une connaissance suffisante des styles anciens pour les reproduire dans leur pureté. Ils adoptèrent une sorte de gothique du xve siècle, dont ils trouvèrent le type dans les reconstructions de l'abbé Chevalier, mais les lignes sont moins pures les chapiteaux ne sont que des à peu près, la décoration des voûtes est absolument du xviie siècle aussi bien que les coudes de la corniche extérieure de la grande nef.

Le 30 août 1682, l'église, complètement achevée, fut consacrée par l'évêque de Poitiers, Hardouin Forbin de la Hoguette. Elle

avait reçu une magnifique décoration intérieure que, pendant cinquante ans, les religieux Bénédictins s'attachèrent à compléter. La décoration intérieure des autels est tout entière dans le style pseudo-antique.

Les pinacles des contreforts de l'église de Saint-Maixent ainsi que les gargouilles sont en gothique dit *troubadour*, imité du XVe siècle ainsi que les arcs-boutants. Ces gargouilles affectent la forme de chiens. Il y a un effort très curieux dans ce pastiche maladroit.

Rien de grotesque comme la restitution intérieure de l'église de Saint-Maixent par les bons Bénédictins du XVIIe siècle en style du XVe. Au-dessus de fenêtres à meneaux moulurés, suivant la technique de certains découpeurs de zinc, en gothique de pendule, on voit des modillons en consoles de style Louis XIV qui soutiennent la corniche.

Les grands piliers de la nef ont été refaits complètement au XVIIe siècle. On revêtit alors leurs chapiteaux d'une décoration imitée tant bien que mal du gothique flamboyant, c'était un prétendu style du XVe. Rien de curieux comme la ligne contournée des tailloirs des chapiteaux qui donnent, en plein XVIIe siècle, la sensation du style rocaille et suffiraient à établir une communication inconsciente instinctive entre la dentelle et la chicorée du XVe siècle et le rococo du XVIIIe.

On a retaillé nombre de chapiteaux romans, ceux qui correspondent aux travées de la nef, laissant intacts ceux qui séparent les deux fenêtres du mur des bas-côtés. Rien de bizarre comme les liernes, les clefs de voûte, les culs-de-lampe ajourés et historiés du XVIIe siècle, dans le goût du XVe. Mais on voit que le sentiment ou plutôt le goût traditionnel de l'art français n'avait pas complètement disparu de la pensée nationale.

Seulement la mode était ailleurs.

La crypte de l'église abbatiale de Saint-Maixent a été également fabriquée au XVIIe siècle avec des morceaux anciens et avec beaucoup de morceaux ajoutés, mais conçus et sculptés dans le goût du XIIe siècle, avec nervures et croisées d'ogives faites au XVIIe siècle.

Donc le souvenir du passé de l'art chrétien avec ses instincts primitifs barbares et nationaux, n'avait pas entièrement péri.

Les Sables d'Olonne. — En 1622, Richelieu fonda la paroisse des Sables. L'ancienne église n'occupait que la moitié de l'église actuelle. Côté nord, une chapelle de cette ancienne paroisse existait encore il y a vingt ans.

Le 19 mars 1646, les maîtres maçons Paul Bernard et Nicolas Habert, convoqués en assemblée générale convinrent avec les habitants de construire un monument nouveau. Nicolas Habert était l'entrepreneur principal. L'église des Sables ne fut complètement achevée que de nos jours, mais une grande partie, facilement reconnaissable, date très positivement du XVIIe siècle. La partie du XVIIe dans la grande nef s'arrête aux fenêtres. Mais le déambulatoire ou les bas-côtés sont parfaitement du XVIIe siècle. Le nom de l'entrepreneur Habert y est inscrit. La première travée du déambulatoire du chœur, à droite, existe encore en nature absolument intacte. C'est elle qui est signée par Habert. Dans la construction de ce collatéral, bien indiscutablement du XVIIe siècle, toutes les fenêtres sont à lancettes, suivant la formule du XIIIe siècle. Les arcs-boutants sont absolument traités comme aux temps gothiques. Toute la façade est entièrement du XVIIe siècle et partout les fenêtres pointues sont à formules gothiques.

Soissons. — Le portail occidental de la cathédrale fut retouché dans le goût du gothique de la fin du XVIIIe siècle ou du commencement du XIXe, en un mot dans l'esprit du gothique troubadour ou pendule qui régna jusqu'en 1830 et même 1840. Style de Triqueti et Mlle de Fauveau. Il y a encore de ce sentiment-là à la chapelle mortuaire de la famille d'Orléans à Dreux. C'est un mélange du style florentin du XVe siècle et du style gothique français. Ce style est odieux et ridicule surtout lorsqu'il se trouve rapproché du vrai style français, mais il témoigne d'un sentiment obscur dans l'âme d'un peuple, et l'historien de l'art doit tenir compte de ce témoignage.

Ce *gothique troubadour*, ce *gothique de pendule* qui inspira les tableaux de Revoil (voyez mon *Mémoire sur la collection Revoil*) et qui était inspiré lui-même par le *Musée des monuments français* de Lenoir (J'ai expliqué cela dans mon tome II), ce gothique troubadour, on le voit encore au portail occidental de Saint Bénigne de Dijon. Il y a des restaurations en gothique troubadour au Mont-

Saint-Michel et à la façade de Saint-Maurice d'Angers, où l'on peut distinguer dans la sculpture trois époques : 1° l'époque primitive ; 2° une restauration du xve siècle ; 3° une restauration du xviie siècle.

Mais l'endroit où il s'épanouit dans toute sa laideur, c'est la salle du sacre à l'archevêché de Reims. C'est odieux à regarder ; mais cela prouve que l'âme française, même dans les hautes classes de la société, revenait au sentiment national.

Ce sentiment de la modernité en date d'un certain nombre d'édifices construits rétrospectivement dans le goût du moyen âge ne m'est pas exclusivement personnel. M. Brutails, archiviste du département de la Gironde, en a été aussi très frappé, et il nous a signalé dans une brochure[1] de nombreux monuments de la région girondine conçus dans le goût du moyen âge, quoique leur exécution ne date que du xviie siècle. Il y a eu des restitutions archéologique dans tous les temps. « Les architectes d'autrefois, dit M. Brutails, n'étaient pas tellement soumis aux préceptes acceptés de leur temps qu'ils ne s'en écartassent parfois. Il leur arrivait d'imiter les monuments existants ; quelques-uns ont même laissé de véritables restaurations archéologiques dont je citerai une seule : je veux parler des travaux de réfection accomplis pendant le xive siècle dans les trois galeries du cloître d'Elne. » M. Brutails aurait pu parler du cloître de Moissac où le même fait s'est passé.

En résumé, de ces deux causes, *archaïsme inconscient* d'une part, *archaïsme intentionnel* de l'autre, il résulte qu'un grand nombre d'édifices paraissent antérieurs à la date réelle de leur construction.

« A Langoiran, dit M. Brutails, un architecte a fait, en 1641, des voûtes sur nervures prismatiques et des fenêtres gothiques à remplage flamboyant. L'église d'Escaude a des voûtes gothiques de 1677. La voûte à nervures prismatiques placée sous le clocher de Puynormand paraît être de 1703. Le clocher de Baurech, dont le faîte datait de 1612-1613, était gothique. L'église de Margueron a été réédifiée à la fin du xviie siècle par un architecte de deux cents ans en retard. Je citerai rapidement les voûtes gothiques exécutées

1. J. A. Brutails. De la persistance des formes architecturales en Bordelais. A propos de l'église de Francs. *Société archéologique de Bordeaux*, t. XVII, 1893.

au XVIIe siècle à la cathédrale de Bazas et à l'abbatiale de la Réole, ce sont des exemples classiques pour des archéologues girondins. M. Des Moulins a noté à Saujon une église à fenêtres toutes ogivales, construite sous Louis XIV et même dans les dernières années de son règne; à Esnaudes, une tour à ouvertures en ogives du XVe siècle, construite cinq ans seulement avant la naissance de ce prince (1633).

« Jusque pendant la période moderne, l'architecture romane fit concurrence à l'architecture gothique. C'est que l'art roman avait eu sur le sol de la province une magnifique efflorescence.

« Ces considérations servent à expliquer pourquoi les formules romanes ont persisté jusqu'à nos jours. L'abside de Tourtérac, dont la conception générale est romane, porte deux inscriptions commémoratives de sa dédicace, laquelle eut lieu en 1607. Non loin de là, l'abside de Montbadon est encore romane, bien qu'elle soit du XVIIIe siècle. Certaines moulures donnent lieu de penser que les absides de Tayac et de Parsac, qui sont romanes par leur plan et par la proportion des pleins sur les vides, appartiennent réellement à une période moderne.

« A Francs, ce n'est pas seulement une partie de l'église, c'est l'église tout entière qui a été élevée en style roman au XVIIe siècle. Ce très singulier monument, dit M. Brutails, n'a pas été décrit. La date de l'église de Francs est connue par deux inscriptions gravées, l'une sur un voussoir de la porte ouest, l'autre sur une plaque de cuivre qui fut trouvée dans l'épaisseur du mur... Voici le texte tracé sur la pierre :

« Le 22 juin 1605, la première pierre de l'église Saint-Martin de Frans a été posée par J. et P. Gouffreteaux frères. »

La plaque de cuivre a été perdue, mais la légende qu'elle portait a été fidèlement reproduite dans un manuscrit... La voici :

« ...Quelque temps après le massacre... les Huguenots... prindrent le château de Frans et ruinèrent l'église parrochialle Saint-Martin, batie joignant icellui. Depuis, régnant Henri IV... ladite église fut resbatie en ce lieu par J. Prieur de Goufreteau... à ses despens et en son fons, en l'année 1605 ». En 1617, une visite épiscopale eut lieu et le procès-verbal rédigé à cette occasion parle de l'église de Francs comme d'un monument terminé.

« Il ne s'agit donc pas, dit fort bien M. Brutails, d'une restauration mais d'une reconstruction totale effectuée au début du XVIIe siècle. L'église démolie en 1578 par les protestants a été rebâtie à partir de 1605 sur un autre emplacement.

Enfin, au XVIIIe siècle, tant dans le monde littéraire que dans le monde artiste, à l'insu de la pédagogie officielle et classique, il se fait une réaction dans le sens de la justice vis-à-vis de l'art français et national.

Fremin, président au bureau des finances de Paris, est l'auteur de *Mémoires critiques sur l'architecture*, Paris 1702, in-12. A la page 22, (quatrième lettre), on lit : « L'architecture est un art de bâtir selon l'objet, selon le sujet et selon le lieu. Par cette définition, je désigne que l'architecture n'est rien moins que la simple connaissance des cinq ordres. Je fais entendre que cette connaissance y est dans l'architecture la moindre partie et qu'un architecte qui ne sait parler que des mesures des cinq ordres est un architecte très petit et très mince ».

« Le premier soin d'un architecte en faisant son dessin est de concevoir la fin pour laquelle on lui ordonne un bâtiment. C'est l'objet ; il doit, ayant bien compris l'usage propre du bâtiment, imaginer et arranger tout ce qui naturellement doit s'assortir à cette fin, dessiner dans sa tête tout son édifice, examiner si tout ce qu'il pense a une union parfaite ; si dans cette union toutes les parties y trouvent leur juste convenance et un rapport régulier. Et c'est ce que j'entends bâtir selon le sujet...

« Entre tous les ouvrages qu'il y a dans Paris, je choisirai à l'égard de ceux qui sont publics, l'église Notre-Dame, la Sainte-Chapelle, Saint-Eustache, Saint-Sulpice. Vous verrez dans la conduite de l'église de N-D. et de la Sainte-Chapelle, deux édifices faits selon l'objet, selon le sujet et selon le lieu. Et vous verrez dans la conduite de Saint-Eustache et de Saint-Sulpice, deux édifices où il n'y a pas eu ni raison, ni jugement, ni prudence.

« Saint-Sulpice : genre de fausse construction. Les entêtements qu'ont les architectes de ne songer qu'à la parure au lieu de songer à la commodité et à l'aisance ».

Il y eut des jésuites très éclairés qui pensèrent très justement sur la question qui nous occupe.

Le P. Laugier, jésuite, écrit dans son *Essai sur l'architecture*, Paris, 1753, in-12, au chapitre IV sur la *manière de bâtir les églises*. « Les églises sont de tous les édifices ceux où un architecte a plus d'occasion de mettre en œuvre toutes les merveilles de son art. Destinées à renfermer dans leur sein une nombreuse multitude qui y porte l'idée religieuse du Dieu qu'elle vient adorer, nos églises laissent à l'architecte la liberté de travailler en grand, et ne mettent point de bornes à la noblesse de ses idées... Il est étonnant que nous ayons si peu d'églises qui méritent d'intéresser une curiosité éclairée. Pour moi, je suis convaincu que jusqu'à présent nous n'avons point eu le vrai goût de ces sortes de bâtiments. Nos églises gothiques sont encore ce que nous avons de plus passable. A travers cette foule d'ornements grotesques qui les déparent beaucoup, on y sent, je ne sais quel air de grandeur et de majesté qui saisit. On y trouve le facile et le délicat, il n'y a que le simple et le naturel qui y manquent. Nous avons renoncé avec raison aux bizarerries de l'architecture moderne, nous sommes revenus à l'antique : mais il semble que nous ayons perdu à ce retour de bon goût. En nous éloignant des modernes, nous avons quité la délicatesse ; en recourant aux anciens, nous avons rencontré la pesanteur : mais c'est que nous n'avons fait que la moitié du chemin. Nous sommes restés dans l'entre-deux, et il en est résulté une nouvelle sorte d'architecture qui n'est antique qu'à demi et qui pourrait faire regretter l'abandon général que nous avons fait de l'architecture moderne.

« ...J'entre dans l'église de Notre-Dame, c'est à Paris, le plus considérable de nos édifices gothiques, et il n'est pas à beaucoup près de la beauté de certains autres qu'on admire dans les provinces. Cependant, au premier coup d'œil, mes regards sont arrêtés, mon imagination est frappée par l'étendue, la hauteur, le dégagement de cette vaste nef ; je suis forcé de donner quelques moments à la surprise qu'excite dans moi le majestueux de l'ensemble. Revenu de cette première admiration, si je m'attache au détail, je trouve des absurdités sans nombre : mais j'en rejette le blâme sur le malheur des temps. De sorte qu'après avoir bien épluché, bien

critiqué, revenu au milieu de cette nef, j'admire encore et il reste dans moi une impression qui me fait dire : Voilà bien des défauts ; mais voilà qui est grand. De là, je passe à Saint-Sulpice, église la plus considérable de toutes celles que nous avons bâties dans le goût de l'architecture antique. Je ne suis ni frappé, ni saisi ; je trouve l'édifice fort au-dessous de sa réputation. Je ne vois que des épaisseurs et des masses. Ce sont de grosses arcades enchâssées entre de gros pilastres, d'un ordre corinthien très lourd et très gros, et par dessus le tout une grosse voûte dont la pesanteur fait craindre pour l'insuffisance de ses gros appuis » (p. 199-203). (Cf. également, p. 148-149, p. 232-233).

Il y eut donc au XVIIIe siècle un très vague sentiment de la justice et de la légitimité du style national. Le sentiment d'admiration involontaire exista même chez les praticiens. Blondel chercha à s'en inspirer pour donner à ses édifices le caractère religieux qui leur manquait.

SEIZIÈME LEÇON

LES MONASTÈRES AU XVIIe SIÈCLE

Mesdames, Messieurs,

Nous en avons fini avec l'exposé de la résistance de l'esprit gothique. N'oubliez pas la démonstration que je vous ai faite. Je considère cette démonstration comme excessivement importante et comme complètement inédite.

Nous allons reprendre aujourd'hui et achever de vous faire connaître le développement normal de l'esprit nouveau apporté par le XVIIe siècle dans la décoration des édifices.

Nous avons déjà étudié dans l'architecture et l'ornement architectonique du XVIIe siècle : 1° le mouvement militaire ; 2° le mouvement civil ; 3° une partie du mouvement religieux, les églises. Il nous reste à voir la seconde partie de ce mouvement religieux qui concerne les couvents, l'habitation des moines. Là, la rupture avec le passé est complète.

Les Bénédictins quelquefois, au XVIIe siècle, ont cherché à imiter le gothique dans les églises, vous l'avez vu ; ils n'ont jamais cherché à imiter le gothique dans leurs couvents et dans leurs habitations. La preuve en est bien évidente à Saint-Maixent.

Tandis que le Frère Robert Plouvier construisait une église gothique en plein XVIIe siècle, il donnait au cloître la forme de la décoration néo-classique. Il traitait le plan de l'abbaye renouvelée d'après le style d'architecture courante.

Des images rendront tout à l'heure ce point de fait parfaitement évident.

Cela prouve bien que le style gothique était considéré

comme essentiellement chrétien, comme uniquement religieux. Ceux qui n'obéissent pas à des instincts de race et d'éducation, ceux qui raisonnent conservent les procédés de l'art gothique, uniquement à cause de son caractère religieux, et se bornent à l'appliquer à l'église. Les bâtiments claustraux n'ont plus rien de la construction gothique, excepté les murs qui sont quelquefois conservés. On mutile partout le gothique dont on ne veut plus et qu'on trouve incommode dans les habitudes de la vie.

Quel était ce style moderne inventé ou accepté par les moines ? C'est en France un style exclusivement laïque, imité de l'architecture classique à travers les interprétations de Vitruve. Tous les besoins de la vie en commun sont satisfaits ; mais, pour les satisfaire, on a exclusivement recours aux expédients de l'art contemporain du XVIIe siècle, c'est-à-dire aux expédients et aux procédés renouvelés des Grecs et des Romains et adaptés à la vie monacale des sujets du roi Louis XIII ou du roi Louis XIV. La lumière pénètre partout à flots. La verrière est proscrite ou n'apparaît que décolorée. Les moines du XVIIe siècle ont détruit une quantité énorme de vitraux. De larges escaliers, de vastes corridors donnent accès à de modestes cellules, robustement établies. On cherche la dignité, la sévérité, la simplicité.

Autour du monastère régulièrement bâti, à l'instar des édifices civils, et imposant par la masse de sa construction, des parterres et des jardins se dessinent pour assurer la bonne hygiène des habitants. Là c'était une habitude conservée du moyen âge. Dans ces parterres, limités par les anciens murs de clôture et par les fortifications du moyen âge, qui fréquemment survivent, on voit toujours de l'eau. Ces eaux courantes, qui rafraîchissent l'atmosphère ambiante et deviennent indispensables à la santé d'une population agglomérée, sont un legs du moyen âge. Les règles monastiques, notamment celle des Bénédictins, prescrivaient la construction d'un moulin dans chaque monastère, dont l'emplacement, sur un sol vierge, était soigneusement cherché. Ces eaux courantes servaient en outre de réservoirs pour fournir en abondance le poisson nécessaire à l'alimentation d'une maison ecclésiastique, qui trouvait le supplément de sa nourriture dans son enclos et dans ses potagers. Partout les mêmes besoins avaient conduit au même plan, et les plans

furent assez uniformisés, comme vous le verrez tout à l'heure, sur le tableau lumineux.

La plupart des anciens monastères bénédictins servent aujourd'hui à abriter les principaux services publics d'un certain nombre de villes modernes : Le Mans (La Couture), Angers, Bernay, La Réole, Sainte-Croix de Bordeaux (l'École des Arts), Saint-Laumer de Blois (hôpital). A Bernay, toute l'administration, tous les services publics sont installés dans les bâtiments de l'ancienne abbaye. Saint-Aubin d'Angers est aujourd'hui la préfecture du département de Maine-et-Loire.

Esprit nouveau du Monarchisme au XVIIe siècle. Je vous ai parlé au début de l'année de l'intensité de l'esprit religieux du XVIIe siècle. Je ne reviendrai pas sur ce point d'histoire. Je voudrais cependant avoir le temps de vous parler des monastères bénédictins du XVIIe siècle. Je les connais pour les avoir étudiés de près. J'ai eu l'occasion de dépouiller la correspondance des moines bénédictins du XVIIe siècle. Ils formaient une charmante société. Voyez le livre du prince de Broglie : *Saint-Germain-des-Prés et la société du XVIIe siècle.*

Les monastères ont été de tout temps des modèles d'organisation et d'installation. Au moyen âge ils ont réalisé tous les progrès. Ils ont personnifié le progrès.

M. Albert Lenoir a pu, dans son livre l'*Architecture monastique*, donner les règles qui ont présidé à la construction des monastères au moyen âge (Voyez le plan de Saint-Gall). — Canterbury. Prieuré de Bénédictins entre les années 1130 et 1174. Type d'un monastère bénédictin du XIIe siècle. — Saint-Martin-des-Champs à Paris. — Fontevrault. — Saint-Pierre de Vierzon. — L'aménagement et l'utilisation des eaux dans les monastères. — Moulins dans l'enclos des monastères au moyen âge et dans les abbayes au XVIIe siècle.

Modèles d'installation. Réfectoires et cuisines. — Intérieurs. — Cloîtres d'abbayes. — Cloîtres d'inspiration vitruvienne. — Comparer le cloître de Saint-Maur de Glanfeuil avec le cloître de Sainte-Croix de Bordeaux.

Courajod a cité ensuite et sans doute projeté au tableau les monastères qui suivent : Flavigny (Côte-d'Or). — Notre-Dame des Blancs-Manteaux.

— Abbaye d'Orbais (Marne) ; constructions de 1693 à 1699. — Abbaye de Prémontré. — Saint-Austrémoine d'Issoire. — Saint-Cyprien de Poitiers. — Saint-Éloi de Noyon. — Saint-Germain-des-Prés de Paris. — Saint-Jean-d'Angély. — Saint-Jouin-de-Marnes (Deux-Sèvres). — Saint-Julien de Nouhailhé, 1690. — Saint-Pierre de Beaulieu, du diocèse de Limoges. — Saint-Pierre de Brantôme. — Saint-Savin de Poitiers. — Saint-Sulpice de Bourges. — Saint-Wast d'Arras. — Sainte-Croix de Bordeaux. — Sainte-Livrade, 1688 (Lot-et-Garonne). — La Trinité de Féeamp. — La Trinité de Liron.

DIX-SEPTIÈME ET DIX-HUITIÈME LEÇON

LA STATUAIRE ITALIENNE
JEAN DE BOLOGNE

Mesdames, Messieurs,

Nous pouvons passer à l'étude de la statuaire et de la sculpture, maintenant que nous connaissons le milieu dans lequel la sculpture aura à s'exercer, maintenant que nous connaissons la fausse orientation que l'art en général a reçue de la pédagogie.

De tous les arts dépendant du dessin, la sculpture est celui qui peut s'accommoder le mieux des traditions de l'art classique.

Dans l'art septentrional d'origine, de même que dans l'art oriental, la sculpture n'a guère d'importance en dehors de la décoration. La figure humaine et celle des animaux sont toujours traitées comme un ornement et toujours subordonnées à un ensemble architectonique et décoratif : cela se produit dans l'art arabe comme dans l'art gothique, comme dans l'art indien. C'est ce qu'on appelle les tendances à la stylisation. Je n'ai jamais cessé de vous faire constater ce point de fait, quand nous avons analysé la formation première de l'art moderne sous l'influence barbare et septentrionale, dans l'ornement celtique, dans l'ornement irlandais, dans l'ornement scandinave, qui constitue l'art des fibules et de la bijouterie barbare.

C'est là un des traits principaux qui différencient les arts barbares du Nord des arts classiques, quand ils sont les uns et les autres à l'état pur.

Mais si la sculpture dans l'art septentrional est par son essence

différente de la sculpture classique, elle n'en est pas moins facilement impressionnée par celle-ci.

A toutes les époques, dans la tendance qu'elle a eue à s'isoler des autres arts nationaux et à se faire aimer pour elle-même, la sculpture française a subi l'influence de la statuaire gréco-romaine, même au XIIIe siècle. Je l'ai démontré il y a six ans au congrès des architectes (Voyez *L'architecture. Journal de la Société centrale des Architectes*, 1888, p. 589-590).

Il en fut de même au XVIIe siècle. Là, comme toujours, la sculpture n'échappa quelquefois à l'immobilisation par suite de l'assimilation du type antique que par la suggestion du naturalisme et par l'inspiration du sentiment décoratif qui, en France, fut toujours animé de sagesse au XIIIe, au XVe comme au XVIIIe siècle, dans le gothique, comme dans le rococo.

Je crois qu'au XVIIe siècle l'influence de l'antique aurait pu être bienfaisante pour la sculpture, comme elle l'avait été souvent aux autres époques, si elle n'avait pas été exagérée, et surtout si elle n'était pas venue après la romanisation déjà excessive du XVIe siècle, si les proportions normales du mélange n'avaient pas été déjà modifiées.

Il faudra donc que je vous fasse connaître tout à l'heure l'héritage fatal que subit le XVIIe siècle. Si ce siècle a été bien coupable, celui qui l'avait précédé lui avait légué la plaie de l'humanisme et un art déjà bien amoindri, bien étroit, bien dépourvu de sincérité, d'intimité et d'émotion.

Pour connaître à fond une époque, il faut en savoir les antécédents immédiats et en poursuivre du regard les conséquences. Avant et après, l'état antérieur et l'état postérieur forment le cadre naturel de tout épisode historique, et éclairent plus encore qu'ils ne limitent le tableau.

Ne m'accusez pas, messieurs, de mêler toujours le passé au présent et d'expliquer l'un par l'autre. Le passé et le présent sont inséparables dans l'art comme dans la vie. Le salon de peinture et de sculpture qui s'est ouvert hier et celui qui s'ouvrira dans huit jours sont capables de nous fournir les lumières que nous cherchons sur l'essence et la composition de l'âme esthétique de la France, tout comme l'étude de l'art du XVIIe siècle.

Étudions donc aujourd'hui les antécédents immédiats de l'art du XVIIe siècle :

En 1889 et 1890, j'ai déjà montré ici par quelle suite de funestes circonstances la France avait été de plus en plus entraînée dans l'orbite de l'Italie. Cela fait partie de mes études sur les origines de la Renaissance (Voir la leçon programme du 2 février 1887). J'ai déjà fait l'histoire de cet entraînement dans différents travaux : La part de l'art italien dans quelques monuments de sculpture de la première Renaissance française. Inséré en 1881 dans la *Gazette des Beaux-Arts*. — L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques aux XVe et XVIe siècles. Paris, 1889. — On y voit signalée une partie du mouvement qui, de Louis XI jusqu'à Charles IX, attirait l'art français dans le sillage de l'Italie.

Influence directe de l'Italie par suite de la venue des maîtres italiens en France. — L'école de Fontainebleau. Ateliers et artistes italiens transplantés en France, travaillant au Petit Nesle, à Amboise, à Fontainebleau. Influence indirecte de l'Italie par le rayonnement du génie de ses artistes : Michel-Ange et son influence. — Michel-Ange obséda l'esprit français, même chez les artistes qui ne sont pas allés à Rome. Germain Pilon en arrive à faire, par ordre ou par entraînement, du Michel-Ange.

L'art du XVIe siècle devient international. Il dépouille successivement dans chaque nation, le plus qu'il peut, tous les caractères ethniques spéciaux et personnels. Il tend à devenir de plus en plus impersonnel et à se modeler sur le type italien. C'est ainsi que Jean de Bologne, après la disparition de Michel-Ange, devient le guide absolu de l'art en Europe, et voit entrer comme apprentis et sortir de son atelier des artistes auxquels l'Europe, pendant vingt ans, fera le plus brillant accueil.

Ce maître de l'école universelle, c'est-à-dire de l'école italienne internationalisée n'est pas un italien.

Jean de Bologne ou Jean Bologne (Giovanni Bologna) naquit à Douai en 1524. Il est mort près de Florence en 1608.

L'histoire, conservant à cet artiste le nom que lui avaient donné ses contemporains, l'a appelé Jean de Bologne parce que la première œuvre qui a consacré sa réputation a été la fontaine de la ville de Bologne dont on l'avait cru citoyen.

Je le répète, Jean de Bologne était né à Douai.

Douai à ce moment, c'est-à-dire au xvi[e] siècle, faisait partie des Pays-Bas espagnols et de l'empire de Charles-Quint au point de vue politique. Mais c'était une terre absolument française. Depuis la rénovation barbare du monde occidental cette terre n'avait jamais cessé d'être française par la langue, par les mœurs, par l'esprit. Elle avait déjà été pour la France le foyer, le pivot des plus fécondes évolutions morales.

Vous n'avez pas oublié les idées que j'ai mises ici pour la première fois en circulation à propos du processus et du développement de l'art au xiv[e], au xv[e] et au xvi[e] siècle.

Veuillez vous reporter aux considérations que je vous ai présentées à propos des origines de la Renaissance.

Ces considérations, après avoir été combattues et discutées avec beaucoup d'aigreur, ont été depuis adoptées par mes contradicteurs.

Vous comprendrez bientôt de vous-mêmes que l'intervention de Jean de Bologne dans la marche régulière de la Renaissance italienne n'est qu'un des nombreux symptômes ou épisodes entre mille de l'invincible vitalité, de l'indomptable fécondité des arts septentrionaux absorbés et fauchés indéfiniment par la concurrence méridionale. Cette concurrence, après avoir inoculé ces principes à la mentalité occidentale, reste maîtresse en dernier lieu de la direction des sentiments et des âmes.

Au moyen âge, le Nord avait subjugué le Midi, et l'Italie avait subi bon gré mal gré l'art gothique. Au xvi[e] siècle, l'art septentrional vient se heurter en vain aux murailles de l'humanisme italien, retranché dans les ruines et les souvenirs de l'antiquité classique. Il est vaincu d'avance ; il ne passe les Alpes que pour venir grossir les rangs de ses ennemis et pour leur apporter, dans une alliance de dupe, la vigueur de son bras et la sève puissante de sa jeunesse.

Léonard de Vinci disait symboliquement que, par la pensée, l'artiste par excellence devait être le fils de la Nature. On pourrait dire que Jean de Bologne est devenu le gendre du génie italien. Il a été absorbé par sa nouvelle famille.

Jean de Bologne a été traité par les Italiens comme l'un des leurs. Baldinucci a écrit sa vie (tome VIII de l'édition de 1811).

A propos de bibliographie, je vous montrerai ce soir l'article de M. le docteur Ilg sur les travaux de Jean de Bologne, dans leurs rapports avec les collections impériales de l'Autriche. L'Autriche est riche en œuvres de Jean de Bologne et en œuvres de son élève, Adrien de Vries, né à La Haye.

Cela se comprend quand on se souvient que tous les deux étaient les sujets de Charles-Quint.

Il y a aussi une biographie de Jean de Bologne par Dézalliers d'Argenville.

Baldinucci et Gaci, auteurs italiens qui ont connu l'artiste et ont été ses amis, nous ont fait savoir qu'il fut contrarié par sa famille paternelle dans sa vocation. Gaci, dans ses vers, nous dépeint cette famille comme composée de bons et épais bourgeois. Jean triompha de la volonté paternelle et, vers 1540, à l'âge de 16 ans, il se rendit, du consentement de son père, à Anvers pour y chercher des maîtres.

Il entra chez le plus célèbre d'entre eux, Jacques Du Brœucq, qui a eu l'avantage d'être loué par Vasari. Jacques du Broeucq était né près de Saint-Omer. Il est l'auteur du tombeau d'Eustache de Croy, évêque d'Arras, tombeau qui se trouve dans la cathédrale de Saint-Omer. Ce travail est signé. On voit de lui, dans la même église, une madone très remarquable disposée dans un médaillon. Il acheva le jubé de l'église de Sainte-Wandre à Mons. Dubrœucq avait visité l'Italie. C'était un Italianisant. Son élève le devint comme lui et ne rêva bientôt plus que de voir l'Italie et Michel-Ange. Je vous ai signalé l'irrésistible attraction du génie de Michel-Ange sur l'esprit de l'Europe entière au XVIe siècle. Jean de Bologne partit donc vers 1551 à l'âge de 26 ou 27 ans environ pour Rome.

A ce moment se produisait à Rome un étrange phénomène que je vous ai déjà signalé. Michel-Ange était dans tout l'éclat de sa gloire ; mais son ombre puissante avait étouffé l'école italienne autour de lui. Il n'y avait plus rien en dehors de lui ou de ses imitateurs, les Ammanati, les Bandinelli, les Vincenzo Danti, etc. (Lisez Burckhardt). Les sources des écoles locales et provinciales qui, dans leur merveilleuse diversité, avaient fait la fécondité de la Renaissance italienne, s'étaient subitement taries.

En effet, les papes avaient d'abord drainé en quelque sorte tous

les courants d'art qui ruisselaient auparavant sur l'Italie et les avaient détournés vers Rome. Capitale intellectuelle et morale de la Péninsule, Rome eut bientôt fait d'absorber tous les courants. Et tout sécha autour d'elle et dans son enceinte. Seuls, Michel-Ange et son atelier verdissaient encore, mais pour bien peu de temps. A partir de ce moment l'Italie, jusqu'au Bernin et à sa génération, ne vivra que de la greffe étrangère, que du tribut de jeunesse, de santé, de richesse que lui apporteront les pèlerins artistes de l'Europe occidentale. Rome survit comme toujours, dans les décadences latines, servie, soutenue, défendue, représentée par les Barbares.

L'art est toujours romain, italien, latin, mais exercé par des mains septentrionales. C'est le moment où Rome et le Vatican lui-même s'ouvrent aux travaux des artistes flamands. Vasari collabore avec des Flamands tant à Rome qu'à Florence. Barthélemy Spranger travaille à la Caprarola, aux églises de Rome et loge au Vatican. Mathieu Bril devient le peintre du Souverain Pontife. Un cardinal allait patroner Otto Venius, le maître de Rubens.

A tous les points de vue, Jean de Bologne est très important à connaître et à étudier pour l'histoire de l'art en France.

C'est à Jean de Bologne que fut commandée la statue de Henri IV, destinée au terre-plein du Pont-Neuf. Dès 1602, Francheville, un de ses principaux élèves fut appelé en France, comme nous le verrons dans la biographie de ce dernier.

Jean de Bologne n'eut pas seulement sur l'art français comme sur tout l'art de l'Europe une influence générale, qui faisait partie de l'influence d'ensemble de l'Italie. Il influença directement la France par l'importation de ses œuvres et de celles de son école, importation qui fut très pratiquée dans le premier tiers du XVIIe siècle.

La manière de l'école florentine, sous l'inspiration et la direction de Jean de Bologne, se répandit à travers l'Europe et fut vulgarisée par les nombreuses réductions en bronze de ses sculptures.

J'ai parlé dans un Mémoire de ces réductions et de leurs auteurs, Antonio et Francesco Susini.

Les collections du cardinal de Richelieu étaient pleines d'œuvres de Jean de Bologne, ainsi que les collections de la couronne, comme le prouve l'inventaire du garde-meuble publié en 1791 par l'Assemblée nationale.

Examinons dans quelques parties l'œuvre de Jean de Bologne.

Statues. — Le Mercure volant, probablement vers 1574. — Placé d'abord à Florence dans le jardin des Acciajuoli. Transporté ensuite à la villa Médicis, sur le Pincio. L'épreuve du Louvre provient des saisies révolutionnaires et des collections du duc de Brissac. Je puis en faire la preuve. Il y en a eu des épreuves en Autriche.

Les statues mythologiques du cabinet des bronzes au palais du Podestat ou Bargello à Florence. — On attribue avec vraisemblance à Jean de Bologne quatre statues en bronze de 94 à 96 centimètres de hauteur.

Vénus. — « Elle est nue ; de la main gauche elle tient une conque, de la droite une branche de corail. La jambe droite est légèrement repliée, et le pied repose sur un dauphin. La tête est ornée d'un diadème. Les épaules et les hanches sont larges ; les pieds et les mains bien modelés ». — Comparer la Vénus avec l'Amphitrite d'Anguier. — Cupidon, bronze. — « Il a de petites ailes. Le bras gauche relevé retient l'extrémité du vêtement rejeté derrière ses épaules (au Bargello salle des bronzes). » — Apollon. — C'est la meilleure des trois statues (salle des bronzes au Bargello). — Junon.

La Baigneuse de la Petraia (villa du Grand-Duc).

Le Saint Mathieu d'Orvieto. — En 1595, le conseil de la fabrique de la cathédrale d'Orvieto demande à Jean de Bologne une statue de saint Mathieu. En 1600, cette statue était en place. Elle a 2 mètres 60 de hauteur. Sur la ceinture on lit : *Opus Johannis Bologne.*

Saint Luc, d'Or San Michele, 1602, en bronze. — En 1600, l'art (c'est-à-dire la confrérie) des juges et des notaires décida de remplir la niche restée vide à la façade de l'est d'Or San Michele, et traita avec Jean de Bologne pour l'exécution d'un saint Luc en bronze.

Décoration sculptée de la chapelle de Saint-Antonin ou des Salviati à l'église San Marco à Florence. Saint Jean-Baptiste ; Ange, etc.

Jean de Bologne, devenu vieux, conçut la pensée de faire élever derrière le maître-autel de l'Annunziata une chapelle dont lui-même donnerait le plan, qu'il ornerait de ses sculptures et qui

serait destinée à recevoir sa dépouille mortelle et celle des artistes flamands que la mort frapperait à Florence. C'est la chapelle del Soccorso, pour laquelle il exécuta un de ses plus beaux crucifix et qu'il put terminer de son vivant.

Oiseaux de bronze exécutés pour la villa de Castello.

Grands groupes. — En 1559, Samson terrassant un Philistin. Marbre disparu, terre cuite (une au musée de Douai).

1565. La Vertu enchaînant le Vice, groupe désigné d'abord sous le nom de Fiorenza et destiné à faire pendant, dans la salle du Palais Vieux, au groupe de la Victoire de Michel-Ange. Pour bien comprendre la beauté du groupe de la Vertu domptant le Vice, il faut le comparer avec le groupe voisin de Vincenzo Danti : l'Onore et l'Inganno.

Le Jupiter pluvieux ou l'Apennin à Pratolino, 1579-1581.

L'Enlèvement de la Sabine, 1579-1583.

Enlèvement de Déjanire, petit groupe en bronze exécuté de 1580 à 1590. Le modèle ne fut coulé en bronze qu'après la mort du maître.

Hercule et le Centaure, 1599. En marbre, 2 mètres 50 de hauteur (aujourd'hui sous la Loggia dei Lanzi à Florence).

Bas-reliefs. — Bas-relief du piédestal de l'Enlèvement de la Sabine.

Bas-reliefs latéraux de la statue équestre de Cosme Ier.

Portes de bronze de la cathédrale de Pise. 1596, date de l'incendie de la cathédrale, et 1603, date de la mise en place des portes.

Bas-reliefs de la chapelle del Soccorso (église de l'Annunziata à Florence).

Fontaines. — 1563. — Fontaine de Neptune. Piazza San Petronio à Bologne.

L'Océan. Fontaine de l'Isoletto, dans les jardins Boboli, à Florence, 1571-1576.

Vénus ou Baigneuse de la Fontaine de la Grotticella, 1583. Statue de 50 centimètres de hauteur.

Statues iconiques. Portraits. Bustes. — Statue équestre de Côme Ier, commencée en 1587, terminée en 1594.

Statue pédestre de Ferdinand Ier, 1596.

Groupe de Ferdinand Ier à Pise.

Statue équestre d'Henri IV. La reine (Catherine de Médicis), dit

M. de Montaiglon, avait jeté les yeux sur Jean de Bologne, moins sans doute parce qu'il était originaire de Douai et par là un peu Français, que parce qu'il était alors le plus fameux sculpteur de toute l'Italie. (Cf. Montaiglon, Notice sur l'ancienne statue équestre, ouvrage de Daniel Ricciarelli et de Biard le fils, élevée à Louis XIII en 1639).

Catherine de Médicis écrit au grand-duc de Toscane à Florence, le 25 mars 1567, pour lui demander de permettre à Jean de Bologne d'achever la statue équestre de Henri II, commencée par Daniel de Volterre (Ricciarelli). Jean de Bologne n'en eut pas le temps.

Trente-sept ans plus tard, Marie de Médicis pensait comme Catherine. Elle s'adressa encore à Jean de Bologne pour avoir la statue de Henri IV. Ce fut en 1604 que sur l'ordre du Grand-Duc Ferdinand V, Jean de Bologne, octogénaire, entreprit cette statue. Il s'occupa d'abord du cheval. En 1606 il recevait l'effigie du roi en cire ; l'œuvre commencée par le maître, interrompue par sa mort, fut terminée vers 1610 par son élève Pietro Tacca.

Le défaut d'occasions, les difficultés du transport firent que le navire qui portait la statue ne quitta le port de Livourne qu'à la fin de 1613. Il faillit se perdre dans une tempête qui l'assaillit en vue de Savone. Après de nouveaux périls le vaisseau arriva à Rouen en juin 1614. Le 24 juillet, la statue était rendue à Paris.

Le piédestal avait été disposé sur le terre-plein du Pont-Neuf, par les soins de Pierre Francheville, et le 2 juin, le jeune roi Louis XIII en avait posé la première pierre. La cérémonie solennelle eut lieu le 23 août 1614, comme l'atteste une longue inscription enfermée dans un tube de plomb et déposée dans le corps du cheval.

L'homme et le cheval réunis avaient environ 5 mètres 70 de hauteur. Le poids total était de 12.416 livres, ce qui suppose une fonte légère.

Francheville exécuta quatre figures d'esclaves enchaînées aux quatre angles du piédestal.

Dans ce monument le maître se montre donc accompagné et aidé de deux de ses élèves : Tacca et Francheville. Les ornements et les bas-reliefs du piédestal ne furent achevés que vingt ans après et mis en place sous le ministère du cardinal de Richelieu.

Lorsque Jean de Bologne eut cessé de vivre, Tacca lui succéda dans la charge de sculpteur du Grand-Duc. C'est lui qui eut alors mission de terminer le cheval de bronze pour la France, que son maître n'avait pu finir, et qui le fit embarquer par Livourne en 1612.

Innombrables statuettes. — « Jean Bologne s'est complu à composer un grand nombre de figurines de femmes nues, dans des attitudes variées. Il a au plus haut degré le sentiment de l'élégance et de la grâce ».

Par exemple : Baigneuse sortant du bain. Hauteur : 0 m 28. De la main gauche, avec l'extrémité du linge, elle s'essuie le sein ; de la droite, elle s'essuie le pied gauche, posé sur un stylobate triangulaire (gravée dans l'article de M. Ilg, le conservateur de la collection d'Ambras à Vienne).

La Géométrie, femme nue, au pied de laquelle est une sphère : 0 m 38 de hauteur (épreuve au Louvre, donation Gatteaux).

Statuette en cire, possédée par le Musée du Louvre.

DIX-NEUVIÈME ET VINGTIÈME LEÇON

INFLUENCE DE JEAN DE BOLOGNE

Mesdames, Messieurs,

Nous continuons à examiner le legs du XVIe siècle reçu par le XVIIe.

Reprenons les choses où nous les avons laissées, en étudiant quelques élèves de Jean de Bologne.

Adrien de Vries, né à La Haye, étudia en Italie et fut élève de Jean de Bologne.

Buste de l'empereur Rodolphe II. — Ce buste porte cette inscription : *Rudolphus secundus imperator Cæsar Augustus, ætatis suæ 51, anno 1603*. Il est ainsi signé sur la plinthe au revers : *Adrianus Fries Hagiensis Fecit 1603*.

A propos de ce buste je puis vous donner une preuve bien évidente de la pénétration italienne subie par l'art flamand. L'art flamand n'est souvent, à ce moment, que la survie de l'art italien.

Je vous prie de faire attention à ce que vous allez voir. C'est un exercice de comparaison auquel les élèves de l'école du Louvre doivent s'habituer. L'idée du support a été prise à Leone Leoni. Ce support, composé de deux figures ou cariatides assises, apparaît pour la première fois vers 1540 au buste de Charles-Quint, exécuté par Leone Leoni, et qu'on voit au musée du Prado à Madrid. Buste de Charles-Quint (sur lui voyez l'ouvrage de M. Plon, *Leone et Pompeo Leoni*).

Mercure et Psyché. — Ce groupe, exécuté en 1593 par ordre de l'empereur Rodolphe II avec un pendant placé aujourd'hui au musée de Stockholm, ornait la cour du Hradchin à Prague. Ils furent transportés tous deux à Stockholm en 1648 à la suite du sac

de Prague par les Suédois. Le premier y resta, le second suivit la reine Christine en France après son abdication. Christine le donna au ministre des affaires étrangères, Servien. Ce groupe était si bien conçu dans l'esprit de l'école de Jean de Bologne, qu'il a passé très longtemps pour être une œuvre du maître lui-même.

On lit dans Piganiol, *Description des châteaux de Versailles et de Marly, 1764*, tome II, p. 292 : « L'enlèvement de Pandore par Mercure. Ce groupe a été modelé et jetté en bronze par Jean de Bologne. La Reine Christine en fit présent à M. Servien et M. de Sablé son fils en vendant Meudon à M. de Louvois s'accommoda de ce groupe avec M. Colbert, qui le fit transporter à Sceaux où il était quand M. de Seignelay, toujours magnifique et toujours attentif à tout ce qui pouvait faire plaisir au grand roi qu'il avait l'honneur de servir, pria Sa Majesté de vouloir bien l'accepter ».

Enlèvement d'une Sabine. — Variante et réduction du groupe de Jean de Bologne avec le troisième personnage en moins.

Adrien de Vries savait aussi composer des bas-reliefs comme son maître. Ils ont les mêmes qualités et les mêmes défauts que ceux de l'école italienne. Ce sont des tableaux sculptés. Le XVII[e] siècle n'en sortira pas; témoin le célèbre bas-relief d'Attila de l'Algarde.

François Duquesnoy dit François Flamand, 1594-1646, n'est pas élève mais continuateur flamand de Jean de Bologne. Encore un septentrional passé avec armes et bagages à l'Italie. François Duquesnoy est le trait d'union entre l'ancienne école de la Renaissance italienne, entre l'école de Jean de Bologne et la nouvelle école italienne, c'est-à-dire l'école du Bernin, qui durera jusqu'à Canova. Il fut empoisonné par l'école éclectique et académique bolonaise, comme l'Algarde. L'école romaine était l'aboutissement en peinture et en sculpture de l'école bolonaise. Un des travaux les plus célèbres de Duquesnoy est le Ciborium de Saint-Pierre. — Ciborium ou baldaquin de Saint-Pierre, fondu avec le bronze des poutres de l'atrium du Panthéon. Dessiné par le Bernin, sculpté par Duquesnoy et commandé par Urbain VIII de la famille Barberini. *Quod non fecerunt Barbari, fecere Barberini.* Urbain VIII a assumé sur sa tête une lourde responsabilité en contribuant à donner plein essor au style baroque tournant au rococo. Il régna 21 ans. Il eut le temps de faire beaucoup de mal à l'art.

Comparer en esprit ce ciborium avec le ciborium ou baldaquin du Val-de-Grâce que je vous ai fait voir. Le baldaquin du Val-de-Grâce avait été dessiné par le Bernin pour la reine-mère Anne d'Autriche, pendant le séjour qu'il fit à Paris. Mais son plan fut modifié, ce qui vexa le Bernin ; nous verrons cela plus tard.

Borée enlevant Orythie, groupe en marbre fait en commun par Duquesnoy et Gaspard Marsy dans le Jardin des Tuileries. — François Duquesnoy faillit venir en France. Il était demandé avec instance par Sublet de Noyers. Il mourut empoisonné par son frère à Livourne au moment où il allait partir pour la France.

Groupe d'enfants de l'école de Duquesnoy. — Les enfants, traités comme motif décoratif, furent très employés par tout l'art du XVIIe siècle. Il était universellement reconnu que François Flamand en avait donné le type par excellence. Et cependant beaucoup d'enfants, dans la décoration française, étaient antérieurs ou absolument contemporains de François Flamand.

Penser aux anges voltigeants de Sarrazin. Anges et génies règneront dans tout l'art du XVIIe et du XVIIIe siècle.

Pierre Francheville ou Franqueville, né à Cambray en 1548, mort vers 1618. Il fit à l'âge de 16 ans quelques études à Paris, où devait se terminer sa carrière, et travailla plus longtemps à Inspruck sous un sculpteur en bois. Jeune encore, il voulut voir Rome, et, revenant à Florence en 1574, il devint élève de Jean de Bologne, dont il fut souvent le collaborateur. Il a laissé de nombreux ouvrages à Florence, à Gênes et à Pise. Vers 1601 ou 1602, il entra au service de Henri IV et vint en France, et en 1614, lorsque la statue équestre de ce prince, envoyée de Florence par Tacca, fut placée sur le Pont-Neuf, Franqueville imagina et commença quatre figures d'esclaves pour le piédestal.

Francheville a une figure de saint Philippe dans la chapelle des Salviati ou de Saint-Antonin de l'église San Marco à Florence.

Baldinucci, dans la *Vie de Pietro Francavilla*, raconte qu'il y avait à Florence un sculpteur nommé Romolo Ferruzzi, qui était fort habile à faire en pierre toutes sortes d'animaux, que Jérôme de Gondi, noble Florentin qui habitait la France, lui en avait fait demande

d'une certaine quantité pour envoyer à Paris, afin d'en orner son jardin, et qu'ayant entendu parler de la grande renommée de Franqueville, il voulut qu'il lui fît en marbre une statue haute de six brasses, représentant Orphée, pour placer dans le même jardin, au-dessus d'une fontaine et au milieu des animaux sculptés par Ferruzzi ; il ajoute que Franqueville l'exécuta telle qu'il l'avait souhaitée, et que le roi Henri IV étant venu voir le jardin dont on parlait beaucoup à Paris demanda à Jérôme Gondi de faire tout ce qui dépendait de lui pour engager Pierre de Franqueville à son service, ce qui se fit promptement, et cela du consentement du Grand-Duc, vers l'année 1601 (*Vie de Pietro Francavilla* par Baldinucci. — Résumé par M. Barbet de Jouy dans le Catalogue du Louvre).

Pierre Franqueville a signé ainsi son Orphée :

« *Opus Petri Francavillæ belgici, cameracensis, florentini academici pisanique civis. Anno Domini 1598.* »

Ce qui faisait son succès à Paris, c'est que ce très pédant et très prétentieux artiste était académicien de Florence.

Rome et l'Italie ayant été le centre du rayonnement de l'art européen, redevenu latin à la suite de la Renaissance classique, pour comprendre l'art français, il faut bien connaître ce qu'était l'art italien proposé en modèle et admiré comme un prototype.

C'est ce que devront comprendre tous les historiens de l'art français au XVIIe siècle, et c'est ce que jusqu'à présent ils n'ont pas étudié, croyant qu'il suffit de suivre la généalogie des esprits sans sortir des limites de la France, comme si la France avait eu, à partir de ce moment, une personnalité propre.

Voilà pourquoi toute histoire sérieuse et sincère de l'art français au XVIIe siècle doit être précédé d'un coup d'œil sur l'art italien, l'art italien sur lequel l'art français n'a pas cessé d'avoir les yeux et qu'il n'a jamais cessé de contrefaire depuis deux siècles, tout en étant supérieur à son modèle. Depuis la fondation des Académies, Académie de peinture et Académie de France à Rome, l'histoire de l'art italien est inséparable de l'histoire de l'art français et est en quelque sorte le premier chapitre de celle-ci. Ne vous étonnez donc pas de me voir insister à la fin de cette année scolaire sur les notions que vous devez posséder relativement à l'art italien, dont

l'art français n'est plus que la branche principale. Si considérable que soit la branche d'un arbre, ce serait mal connaître cet arbre que de négliger d'en étudier le tronc.

Aujourd'hui je continue à faire l'histoire de l'interrègne de la production italienne en Italie, l'histoire de l'art italien à Rome en Italie et en Europe sans les Italiens, l'histoire de l'art italien pratiqué au bénéfice de l'Italie par des mains étrangères. Rappelez-vous que la pénétration du travail flamand à Rome n'a pas opéré au bénéfice de l'esprit septentrional. Il y a eu absorption presque complète de l'élément étranger par le génie romain et italien. En même temps que je fais de l'analyse, je vous montre les résultats de cette analyse et les conclusions synthétiques auxquelles elle me conduit. Tout cela doit être simultané.

Ignorer Jean de Bologne et son école, c'est vouloir ne rien comprendre au style du xviie siècle. Influence de l'école de Jean de Bologne sur la statuaire française du xviie siècle. L'art français pratique beaucoup les *Enlèvements de Sabines, les Enlèvements d'Orythie, les Enlèvements de Proserpine*. Le xviie siècle a raffolé des *Enlèvements de nymphes*, de Sabines tout comme le xvie siècle. Bernin est le trait d'union entre le passé et l'avenir. Voici du Bernin encore influencé par Jean de Bologne : Le *Pluton et Proserpine* de la Villa Ludovisi.

C'est du Bernin de la première manière. Ici il est encore en contact intellectuel avec le xvie siècle.

Girardon, *Enlèvement de Proserpine*, à Versailles. — *Saturne enlevant Cybèle*, par Regnauldin. — *Borée enlevant Orythie* par Marsy et Duquesnoy.

Voilà le groupe à trois personnages traité tout à fait dans la manière de Jean de Bologne. C'est encore plus classique que la manière propre du maître.

Dans plus d'un cas, l'art du xviie siècle, quand il n'a pas copié l'antique, a recommencé la Renaissance italienne avec moins de talent et avec plus de lourdeur ; voilà tout.

VINGT-ET-UNIÈME ET VINGT-DEUXIÈME LEÇON

LE BERNIN ET SON ÉCOLE

SUCCESSEURS FRANÇAIS DU BERNIN

Nous n'avons retrouvé que quelques notes de cette leçon. Courajod avait dû y faire d'assez nombreuses citations du *Cicerone* de Burckhardt. Il avait montré la grande importance du Bernin et de son école, « qui pendant un siècle et demi (1630-1780), *devait dominer l'Italie et le monde* », et il avait insisté sur cette phrase de Burckhardt [1], proclamant ainsi, disait Courajod, le *Pantatinisme de l'art.* Puis il avait déterminé les caractères essentiels de l'art de Bernin.

Il avait ensuite étudié quelques œuvres de Bernin (avec projections).

Neptune et Triton, de la Villa Negroni, passé depuis à Londres. *Ravissement de Proserpine* de la villa Ludovisi.

Groupe de Daphné : Mariette ne croyait pas que ce groupe de *Daphné* fût de Bernin, il l'attribuait à un sculpteur flamand. Je crois (disait Courajod) que ce groupe charmant est bien du Bernin lui-même. Mais je retiens ce fait contrôlé par la tradition recueillie par Mariette. Il y avait dans l'atelier du père Bernin un artiste flamand, c'est-à-dire un élève de Jean de Bologne.

David visant Goliath, de la villa Borghèse. Statue de *Constantin* au pied de l'escalier principal du Vatican. Figures du Bernin à Sainte-Marie du Peuple. Tombeau d'Urbain VIII. Tombeau d'Alexandre VII. *Marcus Curtius*, statue de Louis XIV, commandée au Bernin puis transformée en Marcus Curtius. Voir et lire un

1. V. Burckhardt, *Le Cicerone*, p. 472-489.

très bon article de M. de Montaiglon dans la *Revue universelle des arts*. La statue est aujourd'hui reléguée au bout de la pièce d'eau des Suisses à Versailles. Les statues équestres de haut relief du Bernin firent école. Voir la statue de Charlemagne sous le portique du Vatican par Cornacchini.

Fontaine de la place Barberini.

Le *Baldaquin* de Saint-Pierre que vous avez déjà vu, à propos des sculptures de Duquesnoy ou François Flamand et du Baldaquin du Val-de-Grâce. Rappeler tout ce qui a été dit de ce monument dans le *Journal du Voyage du Cavalier Bernin*, par Fréart de Chantelou. — La chaire de Saint-Pierre. Bernin a eu l'impudeur de métamorphoser la chaire de Saint-Pierre en chaise à porteurs et les Pères de l'église en portefaix. C'est une idée basse et plate, c'est un acte de grossier naturalisme. — La *Gloire* de la chaire de Saint-Pierre de Rome. Elle a fait école. Comparer la *Gloire* de l'église Saint-Siffrein à Carpentras par Bernus, 1650-1728. « Avant de sortir de l'abside, mentionnons la *gloire* qui en décore le fond, imitation fidèle de celle que, dans des proportions colossales, le Bernin a placée à Saint-Pierre de Rome; cette œuvre étonnante, ce fut Jacques Bernus qui l'accomplit sans avoir vu, dit-on, celle du Bernin et sur simple étude d'une gravure qui la représentait (1694) ». Comparer également la *Gloire* de la chapelle du château de Crozat à Montmorency. Cette dernière *Gloire* était de Legros et a été décrite par Mariette.

L'Algarde (1598-1654). — L'Algarde fit école pendant plus d'un siècle en Italie au point de vue du bas-relief. Bas-relief d'Attila arrêté par saint Pierre et saint Paul et détourné de Rome, sous le pontificat de Léon-le-Grand, dans la chapelle de Léon-le-Grand à Saint-Pierre. C'est le plus grand bas-relief de l'art moderne. « D'ailleurs, malgré leurs défauts, les œuvres d'Algardi méritent toujours un regard. Il a une certaine conscience dans le détail et, dans le sentiment qu'il a de la beauté, il a gardé un reste de naïveté. »

Trois tombeaux qui se trouvent dans Saint-Pierre de Rome font bien comprendre la progression ou plutôt le mouvement de la sculpture italienne après la mort de Michel-Ange, pendant la fin du

XVIe siècle, pendant le XVIIe et le XVIIIe. C'est le tombeau de Paul III par Guglielmo della Porta, l'élève et l'imitateur de Michel-Ange. C'est le tombeau d'Alexandre VII par le Bernin. C'est le tombeau de Benoit XIV par Bracci, seconde moitié du XVIIIe siècle. Un grand geste à la Berryer. C'est la manière amenée par l'école académique.

Le premier a encore la sève puissante du XVIe siècle. Le second a la fougue, la vigueur brutale et pesante, la pompe vaniteuse et boursouflée du XVIIe siècle et du rococo italien. Le troisième représente l'académisme banal. Après l'Algarde et le Bernin, qui donnent à l'art du XVIIe siècle le diapason, l'un du style bolonais pondéré éclectique et ennuyeux, l'autre du style colossal et maniéré, l'*art italien*, nous le verrons, ne sera plus pratiqué avec succès que par des Français, qui tempèrent par leur goût et par la distinction native les extravagances de l'école italienne.

Les élèves du Bernin se divisent en deux catégories :

Les élèves et continuateurs qui valent quelque chose et qui continuent de faire vivre le style pompeux créé par le maître. Ces élèves sont tous des Français. C'est l'école académique de Paris qui les prépare et l'Académie de France à Rome qui leur impose définitivement la marque indélébile du classicisme et du style baroque et pompeux de l'Italie décadente. La chose est évidente quand on examine les monuments. Je vous montrerai par des textes que la volonté du gouvernement de Louis XIV et de l'administration des arts en France fut de soumettre le génie français à l'esprit italien.

La seconde catégorie des élèves et sectateurs du Bernin sont tous italiens : ils tombent dans les extravagances les plus insensées ou dans la manière et la recherche la plus stérile des plus petits effets.

Jean-Baptiste Théodon, né en 16..?, mort en 1713. « Français et instruit en France, il a surtout travaillé à Rome où ses ouvrages, que l'on rencontre le plus souvent rapprochés de ceux de Pierre Legros et de ceux du Bernin, ont toujours été estimés. Les principaux sont à Saint-Jean de Latran, dans l'église des Carmes, dans celle du Gesù ; à Versailles, deux termes de marbre dans le

parc ; deux statues d'apôtres sur la balustrade de la chapelle ; à Paris, dans le jardin des Tuileries un groupe commencé à Rome et que Lepautre a achevé ; une statue d'un Empereur, copie d'une antique ».

Pierre Legros IIme du nom, né le 12 avril 1666, mourut le 3 mai 1719. Il était fils d'un sculpteur, Pierre Legros Ier, né à Chartres en 1628, agréé, puis reçu à l'Académie, le 16 septembre 1663 et le 30 juillet 1666, nommé professeur le 24 juillet 1702 et mort à 86 ans le 10 mai 1714. Pierre Legros II fut élève de son père et de Jean Lepautre, son parent par alliance. Arrivé à l'Académie de France à Rome le 28 juin 1690 (Lecoy de la Marche, *Académie de France à Rome*, p. 78), il était, dès le 25 novembre suivant, l'objet d'une mention de bon augure, formulée en ces termes par le directeur de l'Institution : Le sieur Legros continue toujours à bien faire et j'espère, de l'humeur dont il est, qu'il ne changera pas (lettre du directeur La Teulière, 25 novembre 1690 dans la *Correspondance des directeurs de l'Académie de France*, t. I, p. 196).

On lit dans le *Voyage d'un Français en Italie*, 1765-1766, par Lalande, t. III, p. 460-461. « Saint-Andrea, église et noviciat des Jésuites... Dans les bâtiments en haut, une petite chapelle, au lieu de la cellule de Saint-Stanislas : belle figure de saint Stanislas par M. Legros. C'est un jeune jésuite de l'âge de 18 ans : on le voit mourant sur son lit, la tête appuyée sur des oreillers, tenant le crucifix et son chapelet d'une main et de l'autre un petit tableau de la Madone. La tête et les pieds du saint sont exécutés en marbre blanc ; son habit est de marbre noir et la draperie en est bien traitée, le lit et les oreillers de marbre jaune et tous les marbres bien assortis. Cette figure est bien pensée, d'une grande pureté et finesse de dessin, la tête en est très belle, les extrémités en sont rendues avec la plus grande vérité. On peut dire aussi que ce sujet est si singulier, qu'en entrant on ne peut résister au premier mouvement de la terreur qu'imprime la vue d'une personne mourante, que le contraste du marbre blanc et du marbre noir rend encore plus frappante. »

Saint-Jean de Latran. — Aux termes d'un contrat passé le 17 mars 1706, Pierre Legros s'était engagé à exécuter la statue en marbre du cardinal Casanate et à la faire placer à ses frais dans

le couvent des Dominicains de la Minerve, moyennant la somme de six cent trente écus. Le total des divers payements s'éleva à sept cent quarante-six écus quatorze baïoques. Cette augmentation provient sans doute de ce que Legros a exécuté, outre la statue du Cardinal, les *putti* et les armoiries... qui décorent l'atrium de la bibliothèque, en face de l'escalier. C'était devant ces *putti* que se dressait autrefois la statue en pied du Cardinal, aujourd'hui placée au bout de la salle de lecture ; sur la base, on voit la signature de l'artiste : Petrus Legros sculpsit anno 1708.

« A Santa Maria dell'Appollinare il y a dans la troisième chapelle, à droite, une figure de marbre représentant saint François Xavier, par Legros. Ce saint est debout et regarde un crucifix de marbre qu'il tient des deux mains. Cette figure est sagement composée, mais les draperies fourmillent de petits plis qui ne laissent aucun repos à la vue » (Lalande, t. IV, p. 87).

« A Saint-Pierre du Vatican, en arrivant vers le rond-point de l'église (de Saint-Pierre de Rome), on voit une figure colossale de saint Dominique par Legros : elle est bien composée ; les draperies en sont bien jetées, mais un peu maigres et trop détaillées dans les plis ; la tête est un peu froide, ce qui vient peut-être de ce que l'artiste fut assujetti au portrait qui lui avait été donné, les mains sont belles » (Lalande, t. III, p. 95).

Le groupe de Saint Ignace. — « Saint-Ignace est l'église du Collège romain... La chapelle de Saint-Stanislas est aussi très riche : on y voit des colonnes de verd antique et le tombeau du pape Grégoire XV, l'un des principaux bienfaiteurs de cette église, qui fait face aux bas-côtés de la droite : il est de la composition de Legros, mais c'est un de ses faibles ouvrages. La figure du pape est entièrement de lui : c'est ce qu'il y a de mieux dans cet ouvrage. On lui attribue également les figures de l'*Abondance* et de la *Religion* ; le reste a été exécuté sur les dessins. Les *deux Renommées* qui sont au-dessus sont de Monnot » (Lalande, t. IV, p. 208).

La Teulière, directeur de l'Académie de France à Rome, écrivait au ministre Villacerf, le 15 novembre 1695 : « Deux heures après avoir reçu votre lettre, il (Legros) m'apprit par occasion, qu'il s'étoit engagé à faire un groupe de quatre figures, avec les pères jésuites... Je luy demandai s'yl avoit son congé et votre permission

pour faire ce qu'il venoit de faire. Il me dit que non. Sy vous me permettez, Monsieur, de faire mes réflexions sur l'avanture, je vous diray en premier lieu qu'elle est honorable pour ce jeune homme, à sa conduitte près. Le groupe qu'il a entrepris doit être placé dans une chapelle que les PP. Jésuittes font dans l'église de leur maison professe, à l'honneur de saint Ignace... Plusieurs personnes ont produit des modèles pour des grouppes... Celuy du sieur Legros a esté le plus généralement approuvé, tout le monde en ignorant l'autheur, la plus part croyant que c'estoit un sculpteur génois » (Lettre de La Teulière, 15 novembre 1695).

Villacerf répond le 18 décembre 1695 : « Le Roy trouve bon que vous permettiez au sieur Legros de se retirer de l'Académie, mais S. M. ne veut pas qu'on luy paie la pension que l'on donne à ceux qui en sortent par sa permission, n'estant pas content de sa conduite. Il ne faut pas pourtant que cela lui fasse tort dans l'ouvrage qu'il a entrepris et vous me ferez plaisir de l'aider en ce que vous pourrez. »

A partir de ce jour, Pierre Legros n'a pas cessé de travailler pour les églises italiennes, pour les papes, pour les jésuites, pour un grand nombre de congrégations religieuses de Rome. Legros était considéré comme le premier sculpteur de l'Italie. Poërson, directeur de l'Académie de France à Rome, écrit à la date du 9 avril 1715, au moment du voyage de Legros à Paris : Il ne reste quasi plus à Rome que le sieur Camille Ruscone, qui triomphe à l'absence de M. Legros (Lecoy de la Marche, p. 161). On lit dans les *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, par Léone Pascoli, Rome 1730, t. I, p. 273, à propos de Pierre Legros : « Ebbe ordine di fare il sepolcro del padre e della madre del Cardinale di Bouillon. » Il faut lire sur le Mausolée du duc de Bouillon, à Cluny, un mémoire de MM. H. Lex et P. Martin, inséré avec planches dans la *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, année 1890, p. 171 et suivantes.

Au commencement du siècle, les marbres du tombeau du duc de Bouillon étaient encore dans leurs caisses, où les avait laissés la volonté de Louis XIV. Voir ce que dit Alexandre Lenoir de ces caisses qu'il voulait faire transporter au Musée des monuments français (*Catalogue du musée des Monuments français*. Édition de l'an VIII, p. 281 à 285, n° 175).

Legros a sculpté deux des statues colossales représentant des apôtres, qui sont dans les niches de Saint-Jean de Latran. A la date du 29 juillet 171. (Lecoy de la Marche, *Académie de France à Rome*, p. 156 et 157), Poërson, directeur de l'Académie de France, proposait au roi de lui en commander une troisième et ajoutait : « Le sieur Legros est, de l'aveu de tous les Italiens, le premier sculpteur qui soit dans l'Italie, lequel en a déjà fait deux, l'une pour le roy de Portugal et l'autre pour le Cardinal Corsini ».

« A Saint-Jacques des Incurables, on voit dans la deuxième chapelle à droite, dit Lalande (*Voyage*, t. IV, p. 51), un grand bas-relief en marbre de M. Legros. Il représente saint François de Paule sur un nuage, invoquant la Vierge, dont le portrait lui est apporté par des Anges ; il paraît lui demander la guérison d'une foule de malades que l'on voit en bas ».

Legros dessina la pompe funèbre célébrée à Saint-Louis des Français, à l'occasion de la mort du Dauphin. Voir une lettre de Poërson en date du 27 juin 1711 (Lecoy de la Marche, *Académie de France*, p. 150).

A Rome, à la *Madonna del Orto*, un ange de Legros. On lit dans Filippo Titi, *Descrizione*, p. 457 : « In questa chiesa è osservabile un bel angiolo di marmo scolpito da Monsù le Gros. »

« A Turin, église Sainte-Christine, les statues de sainte Thérèse et de sainte Christine, dit Lalande, t. I, p., 145-146, faites par M. Legros, qui sont aujourd'hui dans l'église, étaient autrefois en dehors, au-dessus des colonnes du portail ; mais on les a jugées trop belles pour être ainsi exposées [1]. On en a fait faire des copies qu'on a mises à leur place ».

« Pierre Legros, dit Mariette (*Abecedario*, t. III, p. 118 à 120), est venu à Paris pour se faire tailler en 1717 (lisez 1715). M. Crozat le reçut chez lui et ce fut alors que cet excellent sculpteur fit exécuter en stuc, sur ses dessins, ces enfants qui ornent le plafond du cabinet éclairé à l'italienne, dans le goût de la tribune de la galerie du Grand-Duc à Florence, où M. Crozat conservait ses dessins, ses plus précieux tableaux et quantité de beaux modèles de François Flamand. Ces enfants sont presque de ronde bosse; ils sont assis aux côtés

1. Aujourd'hui à la cathédrale de Turin.

des fenestres, un de chaque côté, et ils tiennent les instruments qui caractérisent les arts. M. Legros décora aussi, dans le même temps, la chapelle de la belle maison de campagne de M. Crozat à Montmorency. Il exprima dans le fond, derrière l'autel, le Saint-esprit dans une gloire. Cette gloire composée de nuages, de rayons et de têtes de chérubins en bas-relief, environne une ouverture en forme d'œil-de-bœuf, fermée par une vitre, sur laquelle est peinte le Saint-esprit : au-dessus de la porte d'entrée sont encore deux testes de chérubins, et le coffre d'autel, qui est isolé, imite un tombeau : le tout est d'un goût exquis... ».

On lit dans une lettre de Poërson, en date du 9 mai 1719, dans Lecoy de la Marche, *Académie de France*, p. 169-170 : « Le sieur Legros, sculpteur, qui s'estoit fait à Rome beaucoup de réputation, vient de mourir, âgé seulement de 54 ans. Il avait été taillé de la pierre à Paris ; il estoit naturellement chagrin et par conséquent malsain ».

Guillaume Coustou entra chez Pierre Legros IIme du nom, et pendant qu'il fut dans cet atelier, il travailla sous la conduite de Legros et d'après son modèle au bas-relief de saint Louis de Gonzague, qui est dans l'église de Saint-Ignace.

Apothéose de saint François Xavier par Guillaume Coustou. « Immédiatement après sa réception à l'Académie, dit d'Argenville dans les *Vies des fameux sculpteurs*, Guillaume Coustou fut chargé de faire pour le maître-autel de l'église de Bordeaux, l'*apothéose de saint François Xavier*, figure de sept pieds de proportion, élevée sur un nuage et portée par des Anges, dont un, placé sur le devant, tient une couronne de fleurs. Les nuées groupent avec le tabernacle décoré d'ornements de bon goût et distribués avec une sage économie. L'envie de se faire connaître engagea Coustou à sculpter ce morceau en marbre au même prix dont il était convenu pour l'exécuter en pierre de Tonnerre. ».

Pierre-Étienne Monnot est l'auteur du tombeau du Pape Innocent XI à Saint-Pierre de Rome. Il l'a composé d'après le dessin de Carlo Maratta et il l'a signé ainsi : « *P. S. Monnot Bisuntinus fecit* ». Inauguré en 1700. Les Église de Rome sont remplies des ouvrages de Monnot.

A propos de Monnot, montrer ce que devient le bas-relief italien dans des mains françaises. Pour Monnot, voilà le point de départ de l'art du bas-relief : c'est le célèbre bas-relief, — tableau —, d'Alexandre Algardi.

Encore un continuateur français du Bernin : Michel-Ange Slodtz, né en 1705, mort en 1764, d'après l'*Abecedario de Mariette*. « Après avoir remporté les prix, il fut envoyé à l'Académie de Rome et y parut avec distinction. Cela lui fit goûter le séjour de Rome; il le prolongea bien au delà du temps que le roi accorde aux élèves que Sa Majesté y entretient. Les Italiens l'occupèrent; il mit dans l'église de Saint-Pierre une statue de marbre de saint Bruno et dans plusieurs autres églises des tombeaux et divers morceaux de sculpture, dont plusieurs furent faits en concurrence de Philippe della Valle, le meilleur sculpteur italien qu'il y eut alors à Rome.

« Quelqu'estimé qu'il fut dans Rome, il préféra cependant venir s'établir dans sa patrie et elle le revit en 1747. Pendant quelque temps, il y demeura sans occupation, mais enfin le tombeau de M. Languet, curé de Saint-Sulpice, se présenta à faire; il l'entreprit, l'exécuta et plut à la multitude, tandis que les meilleurs connaisseurs se crurent en droit de le critiquer ».

VINGT-TROISIÈME LEÇON

LA MORT ET LE SQUELETTE DANS LA SCULPTURE FUNÉRAIRE

Mesdames, Messieurs,

Revenons à la question du squelette et des scènes dramatiques et théâtrales représentées sur les tombeaux. Le squelette et l'esprit macabre en France a fait des ravages.

« L'église des Dominicains de Lille, dit Millin, renfermait quelques monuments, entre autres celui de Louis de Melun, prince d'Épinay, connétable de Flandre, mort le 24 septembre 1704. Ce mausolée de Louis de Melun est assez bien composé. On voit sur le mur un grand rideau orné de franges, retroussé de chaque côté par deux squelettes, dont l'un tient un sablier ; son ouverture laisse apercevoir un grand socle de marbre orné de consoles et de guirlandes de lauriers. » Remarquez que le rideau a existé au moyen âge, mais pas dans les mêmes conditions. Deux diacres tiraient le rideau de l'alcôve, pour laisser apparaître le mort couché sur le lit funèbre. Le rideau et les squelettes dramatisés, devenus acteurs, sont des inventions italiennes, au moins pour la sculpture. Vous les retrouverez dans de nombreuses œuvres françaises.

« Tombeau de François Fyot de la Marche, baron de Montpont, seigneur de Montjay, conseiller au Parlement de Paris, né en 1669, mort en 1716. Ce tombeau est cité comme une des curiosités de Paris, et les amateur des arts sont souvent venus l'admirer à Saint-Benoît ; il est figuré pl. XV. (Millin).

« Un squelette enlève, en s'envolant, un ample voile et découvre

une urne funéraire ornée d'une guirlande de cyprès ; cette urne est sur le milieu de la tombe ; aux deux côtés sont des têtes de mort placées sur les bouts de la guirlande. La position du squelette, les plis de la draperie et l'expression de ces trois têtes de mort sont vraiment admirables. Au-dessous de la tombe sont les armes de Fyot, de gueules au chevron brisé et aux trois losanges d'or. »

Allégorie de la Mort, de la collégiale de Saint-Pierre à Lille. (Voir Millin, *Abrégé des antiquités nationales*, texte page 73, pl. XLIX). « Dans une niche, on voit, dit Millin, un bas-relief qui représente le Temps, dont la plus grande partie du bas est cachée par un voile qu'il soulève du bras gauche ; il tient sa faux de la main droite ; du même côté, en avant de la draperie, un enfant tenant le sablier, soutient aussi un des pans de ce voile, qui, ainsi relevé, laisse voir au bas du monument un squelette couché sur un socle très bas, les jambes croisées et la tête appuyée sur un linceul, qui s'étend en forme d'écharpe et lui couvre la ceinture. »

Il y eut la mode des squelettes gentils, aimables, sympathiques et distingués, ainsi qu'il y eut la mode des Amours, des Génies et des Anges.

Tous ces squelettes avaient fait leurs classes, pris leurs grades universitaires, étaient élèves des Jésuites et récitaient des vers gravés en lettres d'or sur marbre noir. Rappelez-vous le monument de Languet de Gergy à Saint-Sulpice.

Tout cela, c'est de la nécromancie pour gens du monde ; c'est de la nécromancie inventée par les jésuites confesseurs des grandes dames du XVIIe et du XVIIIe siècle, qui mettaient à la portée de leurs pénitentes un enfer de carton peint.

Autre était la pensée des chrétiens du haut moyen âge. Ils ne représentaient la mort que par le repos et le sommeil, par l'exhalaison de l'âme, sous la forme gracieuse d'un enfant ou d'une jeune fille, vers laquelle Dieu tendait les bras et que les patriarches de l'ancienne loi recevaient dans un pan de leur tunique. Voyez *L'Éternel recevant une âme dans le Paradis*, bas-relief en marbre que je viens d'acheter pour le Louvre.

C'est ainsi que nos grands gothiques représentaient l'acte qui met un terme à la vie humaine sur la terre. Ils ont su aussi personnifier la mort et, à l'image des grecs, ils ont su ne pas lui donner un

aspect hideux et repoussant. Cette opinion que je vais établir par une démonstration ne m'est pas exclusivement personnelle. Elle a été déjà celle du Père Cahier, le jésuite, auteur de la *Caractéristique des saints*. V° Mort.

Représentation de la Mort, peinture murale du xive siècle au dôme de Hildesheim, signalée par M. le Dr Frimmel. *La Mort étranglant un homme* (de la fin du xiiie siècle ou du commencement du xive), d'après un dessin de M. Frimmel. Représentation de la mort, à la fin du xiie siècle, sur deux colonnes de la porte de la salle capitulaire de Saint-Georges de Boscherville.

Une des scènes sculptées sur les voussures de la porte centrale de Notre-Dame de Paris représente une femme nue, les yeux bandés, tenant un large coutelas dans chaque main ; elle est à cheval et, derrière elle, tombe à la renverse un homme dont les intestins s'échappent par une large blessure. Voici le texte de l'apocalypse de Saint-Jean, chap. VI, verset 8 : « Et en même temps je vis paraître un cheval pâle ; et celui qui était monté dessus s'appelait la Mort et l'Enfer le suivait, et le pouvoir lui fut donné sur la quatrième partie de la terre, pour y faire mourir les hommes par l'épée, par la famine, par la mortalité et par les bêtes sauvages ». C'est un sujet très souvent sculpté sur la porte des cathédrales.

Cette façon d'interpréter ce verset de l'apocalypse, de le traduire en sculpture, le geste de la *Mort*, dont les jambes étreignent fortement le cheval, le mouvement abandonné de l'homme, l'expression effarée de la tête de l'animal, la composition des lignes de ce groupe présentent un ensemble terrible. Il est difficile d'aller plus loin dans l'expression dramatique. L'exécution même a quelque chose de heurté, de rude, qui s'harmonise avec le sujet. La tête de l'animal, celle de l'homme renversé, sont des œuvres de sculpture remarquables, et dont notre projection ne peut donner qu'une idée fort incomplète.

La pensée macabre n'apparaît qu'au xive siècle. Elle se développe au xvie siècle et devient populaire sous la forme de la danse macabre.

Pendant le vrai moyen âge on faisait des démons hideux, mais on ne traduisait pas l'idée de la Mort par l'image d'un squelette.

Cela ne commença qu'avec l'époque où je fais commencer la

Renaissance ou les temps modernes, avec l'époque que j'ai étudiée de 1887 à 1890.

Le *Transi* d'Avignon, le cadavre du tombeau du cardinal de Lagrange, mort en 1402, et qui date des premières années du xve siècle.

Le *Squelette* de Laon, chapelle du palais de justice. « Dans cette chapelle de l'ancien évêché, on voit le squelette sculpté d'un homme qu'on dit être un médecin de Charles VI, Guillaume Marcigny, qui serait mort en 1393. La statue vient des Cordeliers. La tête du cadavre squelette est très réaliste ; les yeux sont maniérés et les paupières baissées. Cela a l'air d'être du commencement du xve siècle. » Tout est à vérifier. L'œuvre n'en est pas moins remarquable. — Tombeau avec squelette à la commanderie de Saint-Jean en l'Isle (Seine-et-Oise), xive ou xve siècle. — Tombeau du chanoine Yver à Notre-Dame, en entrant à gauche. C'est un cadavre dévoré par des vers.

Voici le célèbre squelette sculpté du cimetière des Innocents (projection).

Il n'est resté dans le dossier de cette dernière leçon de l'année scolaire aucune note permettant de restituer les développements oraux par lesquels Courajod commentait chacune de ces projections.

DEUXIÈME ANNÉE (1894-1896)

PREMIÈRE ET DEUXIÈME LEÇON[1]

L'ÉCOLE ACADÉMIQUE

Qu'est-ce qu'une académie ? — Ce qu'on a cru qu'était l'Académie de peinture et de sculpture. — Ce qu'elle n'est pas. — Lumières sur l'esprit de l'institution qu'on peut demander à l'histoire littéraire. — Ce que l'Académie de peinture et de sculpture a été réellement : le principal instrument d'une doctrine d'économie politique.

Un insigne au bout d'un bâton ; la barrette de Richelieu plantée sur la canne de Voltaire, voilà l'épouvantail de construction enfantine devant lequel, trop longtemps réduit dans ses écoles publiques et nationales, au régime du pain sec et de l'eau, le génie français se tient à genoux, prosterné dans la poussière, avec un *bonnet d'âne* sur la tête. Puisque la Révolution du dernier siècle, qui se fait appeler la *Révolution française*, a dédaigné de t'affranchir, debout ! âme fière, indignement insultée, debout ! noble figure de la France populaire, chrétienne et gothique ! Lève-toi aussi, doux et profond esprit français, qu'on a vainement tenté de remplacer par un vulgaire ricanement international, et ose enfin regarder en face le fragile fantôme de ton oppresseur !

La première question qui se pose à propos de notre sujet est non pas seulement : qu'est-ce que l'*Académie de peinture* ? mais d'abord qu'est-ce qu'*une académie*, dans son esprit général et dans son développement historique ?

De tout temps, en France, il y a eu des associations bizarres de

1. Cette leçon a été imprimée, nous la donnons cependant en en supprimant le préambule.

joyeux compagnons qui se réunissaient pour s'amuser et pour amuser les autres pendant le carnaval et à certains jours de fête déterminés. Ces corporations, fictives, momentanées, qu'on appelait les *Innocents*, les *Fous*, les *Sots*, les *Confrères de la Mère folle*[1], les *Enfants sans souci*, portaient des insignes qui protégeaient leurs extravagances ; elles jouaient des mystères, moralités, farces et *soties*, et se permirent impunément, dans leurs assemblées privées et publiques, de toucher à beaucoup de choses respectables. Des écoliers, travestis pendant quelques instants en évêques, en rois, en docteurs, se moquaient cruellement de leurs maîtres et instruisaient sommairement le procès de la politique et de la société contemporaines. Cependant, dans ces saturnales, en quelque sorte réglementaires et permises par l'autorité compétente, puisqu'elle se passaient souvent au milieu de la nef des églises, jamais ni la foi religieuse, ni la fidélité dynastique et féodale, ni la science, ni le tempérament moral de la nation, ni le sentiment de la patrie ne furent en danger. Il y eut aussi des compagnies d'archers, d'arbalétriers, de chevaliers de l'arquebuse groupés sous les titres les plus pompeux ou les plus grotesques, pour banqueter, pour boire et chanter. Il y eut bien encore des cours d'Amour chez le roi de France et chez ses grands vassaux, et les Jeux floraux de Toulouse, où des vers étaient récités et des poèmes solennellement couronnés. Mais tout cela était fort inoffensif. Aucune de ces confréries ne se prenait au sérieux au point de vue politique et n'aspirait à régenter l'esprit public. Elles n'usurpaient aucune charge d'enseignement. Leurs assises levées, leurs momeries terminées, elles ne prétendaient pas exercer d'influence sur la direction des arts ou des lettres, ni pénétrer en quoi que ce fût la pensée de leur pays. Elles n'arrêtèrent nulle part ni ne firent jamais dévier le progrès continuel de la France sur la pente normale de ses destinées. Elles respectèrent l'œuvre du temps, du peuple et du génie des races. Tant qu'elle resta française d'esprit, la France ne connut pas la tyrannie des compagnies littéraires.

1. Félix Bourquelot, *Arrêt du parlement de Paris relatif à la fête des Innocents*, dans la *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. III, p. 568 et suiv., et, *ibidem*, t. XVIII, p. 275 et suiv. — L'*Office de la fête des Fous*, publié d'après le manuscrit de la bibliothèque de Sens et annoté par Félix Bourquelot. Sens, 1856, in-8°. Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Sens*, année 1854.

Bien que, entre la pensée française, à laquelle nous dûmes, au moyen âge, nos compagnies de *Sots*, d'une part, et, d'autre part, les institutions italiennes d'où sont sorties toutes les académies de l'Europe, on puisse relever de nombreux traits de ressemblance, comme vous le verrez, gardez-vous cependant de confondre le tout[1]. Le principe de l'Académie est exclusivement une conception de l'esprit italien. C'est une forme de la civilisation de la Renaissance : c'est d'abord, étymologiquement, une société nouée entre citoyens du xve siècle pour faire revivre, sur les bords de l'Arno ou du Tibre, la philosophie et la culture générale des Grecs, notamment l'école que Platon avait dirigée à Athènes, dans les jardins d'Académus. Vous verrez combien rapidement la pensée primitive s'égara.

Le xviiie siècle s'est fort intéressé à l'origine des Académies italiennes. Nous trouvons dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert le résultat de ses recherches et la preuve que l'esprit académique français eut très nettement le sentiment de sa bâtardise généalogique, la notion très claire de ses débuts, souvent si compromettants, dans l'histoire de la civilisation.

« Côme de Médicis, surnommé le Père de la Patrie, conçut le projet d'une *Académie platonique* et destina pour la former le jeune Ficin, fils de son médecin. Ce ne fut pourtant que Laurent le Magnifique, petit-fils de Côme, qui mit ce projet en exécution quelques années après. « Il engagea, dit M. de Lalande, dans son *Voyage d'un Français en Italie*, Christophe Landinus, Marcile Ficin et Pic de la Mirandole à s'occuper de l'explication et de la traduction des ouvrages de Platon ; il exhortoit toutes les personnes qui avaient du goût pour la philosophie à se joindre

1. La pensée de n'être pas confondus avec les compagnies d'*Innocents*, de *Sots*, d'arbalétriers, etc., si communes en France, et, d'un autre côté, le désir de se distinguer des véreuses académies italiennes dont ils sortaient, ont certainement préoccupé les premiers académiciens français. On lit en effet dans le *Dictionnaire* de Moreri, 1694, p. 20, 2me colonne, v° *Académie* : « On délibéra dans les commencements du nom que prendroit la compagnie, et on choisit celuy de l'*Académie françoise*. Quelques-uns l'ont nommée depuis l'*Académie des Beaux Esprits* ; quelques autres, l'*Académie de l'Éloquence*, et d'autres, l'*Académie éminente*, par une allusion à la qualité de M. le cardinal de Richelieu, qui se déclara le Protecteur de cette assemblée. Mais elle ne s'est jamais appelée, elle-même, que l'Académie françoise. Ce nom n'est ni superbe ni étrange, comme ceux des académies d'Italie, qui se sont piquées d'en prendre ou de mystérieux ou de bizarres. » Comparez ce que dit Pellisson dans son *Histoire de l'Académie françoise*.

à eux pour former cette académie platonique. On s'assembloit ou chez Bandini, à Florence, ou chez Laurent de Médicis, à la campagne; on mangeoit ensemble. Après dîner on lisoit et l'on expliquoit Platon ; et chacun tiroit au sort l'article sur lequel il devoit disserter. L'assemblée la plus remarquable étoit celle du 7 novembre, jour où Platon étoit né, et auquel il cessa de vivre, après avoir dîné avec ses amis[1].

« Laurent le Magnifique étant mort en 1492, continue le même historien voyageur, Bernard Oricellarius attira cette assemblée dans ses jardins : Petrus Crinitus et d'autres auteurs de ce temps là parlent souvent de ces conférences. On y traitoit aussi des règles de la langue italienne, des causes de sa corruption et des moyens de la rétablir : CE FUT L'ORIGINE DES ACADÉMIES DE BELLES LETTRES. Nicolas Machiavel, Ange Politien et plusieurs autres personnages célèbres y assistèrent. Les troubles de la république de Florence, et surtout la conjuration contre le cardinal Jules de Médicis, qui vouloit gouverner Florence, coûtèrent la vie à quelques-uns des membres de l'Académie Platonique et en causèrent la dispersion en 1521 (Voy. Nardi, dans son *Histoire de Florence*, liv. VII) ; mais elle fut rétablie ensuite par les soins du prince Léopold, frère du grand duc Ferdinand de Médicis, vers l'an 1660. Nous voyons qu'on y lisoit alors les ouvrages de Platon, qu'on dissertoit sur leur véritable sens; on y lisoit aussi les poésies de Dante, aussi savantes que difficiles (Voy. Bandini, *Specimen Litteraturæ florentinæ sæculi XV*, Florent. 1747 et 1751. In-8°).

« Vers l'an 1450, il s'établit à Sienne une *Académie* destinée à cultiver la poésie italienne. Les académiciens prirent le nom singulier *degli Intronati*, qui veut dire des *Hébétés* ou des *Imbéciles*, soit pour marquer le peu de prétentions qu'ils avoient à l'esprit, soit plutôt par antiphrase, ou peut-être par une bizarrerie dont il seroit difficile de rendre raison. Il est à croire que c'est à son exemple que les autres *Académies* d'Italie prirent les noms allégoriques, et le plus souvent fort ridicules[2].

1. *Encyclopédie (Diction. des Sciences, etc.)*. Supplément, t. I. p. 89, v° *Académie*.

2. « Il y a peu de villes en Italie, dit Moreri (*Grand Dictionnaire historique*, 1694, t. I. p. 20), où l'on ne trouve de ces académies. Ceux qui les composent se sont appelez de divers noms : à Sienne, *Intronati* ; à Florence, *della Crusca* ; à Rome, *Humoristi*, *Lincei*, *Fantastici* ; à Bologne, *Otiosi* ; à Gènes, *Addormentati* ; à Padoue, *Ricorrati* et *Orditi* ; à Vicence, *Olimpici* ; à Parme, *Innominati* ; à Milan, *Nascosti* ; à Naples, *Ardenti* ; à Mantoue, *Inraghiti* ; à Pavie, *Affideti* ; à Casène, *Offuscati* ; à Fabriano, *Disuniti* ; à Fayence, *Filoponi* ; à Ancône, *Caliginosi* ; à Rimini, *Adagiati* ; à Citta di Castello, *Assorditi* ; à Pérouse, *Insensati* ; à Ferme, *Raffrontati* ; à Macerata, *Catenati* ; à Viterbe, *Ostinati* ; les *Immobili* d'Alexandrie, *Occulti* de Bresce, *Perseveranti* de Trévise, *Filarmonici* de Vérone, *Humorosi* de Cortone, *Oscuri* de Lucques, etc.

Le *Grand Dictionnaire géographique, historique et critique* de La Martinière (1768) donne une liste encore plus complète de toutes les académies du monde à la date de sa rédaction, t. I. p. 24 et suiv.

« *Academia degli Scossi*. Cette Académie des Secoués, établie à Pérouse dès les premiers temps de la renaissance des lettres, tiroit son nom de son emblème, qui étoit un blutoir ou tamis à passer la farine, avec cette devise : *Excussa nitescit*. Elle voulait montrer par là que les esprits ont besoin de secousses pour être perfectionnés et devenir utiles. Il paraît que l'Académie *de la Crusca*, de Florence, dont nous allons parler, emprunta son emblème de celle-ci. L'Académie *degli Scossi* fut réunie, en 1561, à celle *Degli Insensati*, aussi de Pérouse, qui prit pour devise une volée de grues qui traversent la mer, ayant chacune une pierre au pied, avec ces mots : *Vel cum pondere*. L'Académie *degli Excentrici*, établie dans la même ville, en 1567, avoit pour emblème l'orbe excentrique de la lune, avec son épicycle, tel qu'on l'employoit alors pour expliquer les inégalités de cette planète, qui va tantôt plus vite, tantôt plus lentement, avec les mots : *Retardat non retrahit* : « Elle retarde et ne recule pas. »

« La plus célèbre de toutes les Académies d'Italie a été, sans contredit, l'Académie de la *Crusca*, établie à Florence en 1582, par les soins d'Antoine-François Grazzini ; elle porte le titre glorieux de *Regina e Moderatrice della lingua italiana*, et elle est connue chez les étrangers par son Dictionnaire. Elle a pour objet d'épurer et de perfectionner la langue italienne, comme l'Académie françoise a pour but d'épurer et de perfectionner notre langue. Le nom de *Crusca*, qui veut dire du son, vient du son et du blutoir, qui en sépare la plus belle fleur de farine, que cette *Académie* avoit pris pour devise, avec ces mots : *Il piu bel fior ne coglie*. Les meubles de la salle répondent à la devise et sont une allégorie continue. On y voit une chaire en forme de trémie, dont les degrés sont des meules en forme de moulin. Le siège du directeur est une meule; ceux des autres académiciens sont en forme de hottes, et le dossier en forme de pelle à four. La table est une pétrissoire; le secrétaire ou tout autre académicien a la moitié du corps passée dans un blutoir lorsqu'il lit quelque mémoire. Les portraits qui décorent la salle ont la forme d'une pelle à four. »

Burckhardt, dans son beau livre : *la Civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, a tracé un excellent tableau du régime intérieur des académies :

« Pomponius Lætus, dit Burckhardt [1], avait eu l'idée de faire représenter à Rome des comédies anciennes, particulièrement des pièces de Plaute, et il avait dirigé lui-même ces représentations. Aussi, tous les ans, il célébrait le jour de la fondation de la ville par une fête où ses amis et ses élèves prononçaient des discours et récitaient des vers : c'est à

1. *La Civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, traduction française, 1885, t. I, p. 350.

l'occasion de ces solennités que se forma l'Académie romaine, qui survécut à Lætus. C'était une société libre qui n'avait aucun caractère officiel ; en dehors des anniversaires dont nous avons parlé, elle se réunissait quand un ami des lettres l'invitait ou qu'il s'agissait de fêter la mémoire d'un de ses membres... Dans ce cas, un prélat qui en faisait partie commençait par dire la messe; ensuite Pomponius montait en chaire et prononçait le discours d'usage ; un autre membre de l'Académie lui succédait et récitait des distiques. Le banquet obligé, assaisonné de discussions savantes et de récitation de vers, terminait la fête, qu'elle fût triste ou joyeuse ; rappelons que les académiciens, sans en excepter Platina lui-même, passèrent de bonne heure pour être de fins gourmets. Parfois ils jouaient des farces dans le goût des Atellanes. Comme société libre à tous égards, cette Académie subsista avec ses caractères primitifs jusqu'au sac de Rome... Comme pour toute société de ce genre, il est difficile d'apprécier exactement l'influence que l'Académie romaine a eue sur la vie intellectuelle de la nation[1] ; quoi qu'il en soit, Sadolet lui-même la compte parmi les meilleurs souvenirs de sa jeunesse. Un grand nombre d'Académies se formèrent dans différentes villes, selon que le nombre et la valeur des humanistes résidant dans le pays, ou la protection des riches et des grands rendirent possibles de tels établissements ; beaucoup d'entre elles disparurent ou se transportèrent ailleurs. Telle fut l'Académie de Naples, qui se réunit autour de Jovianus Pontanus et dont une partie alla s'établir à Lecce ; celle de Pordenone, qui forma la cour du général Agriano, etc. Nous avons parlé plus haut de celle de Ludovic le More et du rôle particulier qu'elle jouait dans l'entourage du prince.

« Vers le milieu du XVIe siècle, ces sociétés semblent avoir subi une transformation complète. Les humanistes, qui ont perdu le rang élevé qu'ils occupaient dans la vie et qui sont devenus suspects à la contre-réforme, cessent d'avoir la direction des académies ; d'ailleurs, dans ces corps savants, l'italien prend la place du latin. Bientôt chaque ville tant soit peu importante eut son Académie, avec un nom aussi bizarre que possible et avec une fortune propre, provenant de cotisations et de legs. Outre l'habitude de réciter des vers, ces académies adoptèrent, à l'exemple des Latins d'autrefois, le banquet périodique et l'usage des représentations scéniques ; les drames représentés étaient joués, soit par les académiciens eux-mêmes, soit par des jeunes gens qu'ils dirigeaient par leurs conseils ; plus tard ce furent des acteurs payés. Le sort du théâtre italien, plus tard même celui de l'opéra, sont restés longtemps entre les mains de ces sociétés. »

Résumons-nous. *Scossi*, secoués, agités, ou fariniers; *Crus-*

1. C'est une manière de parler, car Burckhart sait très bien à quoi s'en tenir là-dessus. Voyez le *Cicerone*.

canti[1] ! — le mot équivalent existe en français dans le langage familier, que vous me pardonnerez d'employer, car je ne fais que traduire, — *vilains pâtissiers*; *Intronati*, — j'ouvre un dictionnaire : — hébétés ou abrutis, tels sont les aimables sobriquets que, dans la prétendue patrie du style noble par excellence, se décernaient les fondateurs de l'Institut académique, au milieu de l'accomplissement de leurs bouffonneries réglementaires. Gibier de tréteaux, héros de la comédie italienne, Pierrot enfariné, Pantalon, Scapin, Arlequin, Cassandre, Scaramouche, apparaissez ! Ce sont là des ancêtres dont il n'y a pas lieu d'être bien fier. On ne les fera pas défiler dans les rues lors d'un prochain centenaire. Je comprends parfaitement que leur postérité les ait prudemment laissés dans la coulisse. Tant pis pour elle ! A la fin de la pièce, je rappelle, au nom du public, la troupe tout entière pour la siffler. Vous connaissez maintenant, dans toute son abjection native, le principe commun et indivisible de la Comédie et de l'Académie italiennes réunies. Voilà pourtant l'*impresa di Cruscanti*, l'entreprise de saltimbanques[2], que Richelieu, Mazarin et Louis XIV commirent la faute d'élever en France à la dignité d'une institution d'État ; voilà le dangereux système de confrérie funambulesque auquel ils confièrent la direction de la langue et de l'art d'un peuple vieux de dix siècles, en faisant entrer, de gré ou de force, dans un cadre social vicieux, dans un moule préexistant, emprunté à l'étranger, tout ce que, pendant deux cents ans, la France produira de plus noble, de plus grand, de plus génial.

La gloire acquise par certaines institutions pendant une longue existence ne doit pas éblouir l'historien consciencieux qui scrute leurs origines. Quelques services rendus, l'éclat incontestable de leur vieillesse entourée d'égards plus ou moins mérités, les hommages

1. Je ne suis pas seul à trouver cela grotesque. Voyez Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, p. 66, 2e colonne.

2. Je prie les personnes qui trouveraient ces termes un peu vifs, quoique absolument justifiés, de vouloir bien considérer la conduite suivie par l'esprit académique dès qu'il eut une existence officielle en France. Il n'eut pas tout de suite, dans sa lutte contre l'esprit national, ou plutôt contre tout ce qui n'était pas lui-même, l'attitude d'une certaine passivité, d'une certaine retenue, qu'il affecta depuis qu'il fut devenu une puissance universellement consacrée. Au début il fut essentiellement agressif. Voyez le *Recueil des factums d'Antoine Furetière, de l'Académie française, contre quelques-uns de cette Académie*, par Charles Asselineau, Paris, 1858, t. I, p. XII et suiv., et t. II, p. 56 à 74.

arrachés par la plus habile des tyrannies intellectuelles à l'organisation sociale qu'elle exploite, pourront faire pardonner les tares de la naissance de nos académies, mais ne les effaceront jamais. Laisserons-nous indéfiniment rédiger l'éloge de ces compagnies, de ces confréries, par les confrères eux-mêmes, c'est-à-dire par des compères, témoins légalement récusables? Une fois, par hasard, l'histoire de la majesté académique ne pourra-t-elle être livrée au public, sans contrôle, sans censure préalable volontairement subie, et sans concourir pour les prix que ce pouvoir absolu et jaloux, maître de toutes les avenues de la publicité scientifique, distribue, avec les honneurs et avec les places, à ses admirateurs intéressés [1], à ses actuels ou futurs coactionnaires.

Et pourtant la vérité est implicitement, tout entière, dans l'*Histoire de l'Académie françoise* de Pellisson. Il suffit d'avoir assez de courage et d'indépendance de caractère pour la dégager [2]. Oublierons-nous toujours qu'avant d'être un salon, du reste très mêlé, la première des Académies en France fut une antichambre, moins que cela, une commission exécutive chargé d'une répugnante besogne de police littéraire. La *livrée*, ou, comme on disait alors, la « Maison de son Éminence [3] », représentée par les Desmarets de Saint-Sorlin, les Antoine Godeau, les Scudéry, les Boisrobert et tant d'autres agents obscurs [4], fit quelque temps la loi parmi les décadents italiens, les poètes crottés [5] ramassés au hasard, groupés en

1. La preuve de tout ce que j'avance est fournie par un éclatant exemple. Lisez un livre plein de cœur et de communicative émotion qui vient de paraître sur P.-V. Galland. Impossible, même aujourd'hui, d'arriver à rien sans agir de concert avec les Académies et avec tout ce qui leur touche de près ou de loin. Galland est mort, comme bien d'autres, à la peine. Henry Havard, *l'Œuvre de P.-V. Galland*, Paris, 1895, in-folio.

2. C'est ce qu'a fait Chamfort dans son mémoire intitulé : *Des Académies*, Paris, mai 1891, in-8, p. 2 et 3.

3. Sur les « domestiques » du cardinal de Richelieu, voyez les notes de Voltaire dans le *Siècle de Louis XIV*. L'Académie française avait reçu au XVIIe siècle de quelques personnes le nom « d'Académie *Éminente* » (Moreri, *Grand Dictionnaire historique*, 1694, t. I, p. 21). Ce fait est déjà constaté par Pellisson dans son *Histoire de l'Académie françoise*.

4. On en trouve une liste dans le *Grand Dictionnaire historique* de Moreri, édition de 1694, t. I, p. 20, 2e colonne, et dans le t. IV de la Bibliothèque du P. Lelong.

5. Tandis que Colletet, crotté jusqu'à l'échine,
S'en va chercher son pain de cuisine en cuisine,
Savant en ce métier, si cher aux beaux esprits,
Dont Montmaur autrefois fit leçon dans Paris.
BOILEAU, *Satire I*.

société de cabale et érigés en tribunal par l'auteur putatif de *Mirame*, par le cardinal, soldat et politique, dont le chef-d'œuvre littéraire, suivant le mot heureux de Voltaire, fut la digue de la Rochelle [1].

Corneille, — tout académicien qu'il sera, car il faudra bien nommer quelquefois autre chose que des Laffemas et des Laubardemont de lettres, — Corneille eut, pour défendre le *Cid*, à comparaître en accusé devant ses futurs collègues les *Cruscanti* et les marmitons de Richelieu. La maison dédaigneuse, qui ne fut pas celle de Molière, a été le brelan du bravache Scudéry [2], agresseur triomphant et salarié de Corneille, avant d'être définitivement la classe d'un pédagogue latin, Nicolas Boileau, chargé de mettre l'esprit français à la raison [3], et de rédiger la législation romaine imposée à cet esprit par le pouvoir royal. Boileau, père fouetteur général, pour qui le monde littéraire commence avec le XVII[e] siècle, Boileau, l'homme à la férule officielle, fut en outre, en sa qualité d'académicien, investi du droit d'insulter en liberté ses contradicteurs, en les

1. « On sait, dit Voltaire, qu'il donnait à cinq auteurs les sujets des pièces représentées au palais Cardinal, et qu'il eût mieux fait de s'en tenir au seul Corneille, sans même lui fournir de sujet. Le plus beau de ses ouvrages est la digue de la Rochelle. » *Siècle de Louis XIV*, Œuvres complètes, t. XX, p. 150.

2. « Ces vers que je t'offre sont sinon bien faits, du moins composez avec peu de peine... J'ay passé plus d'années parmi les armes que dans mon cabinet, et beaucoup plus usé de mèches en harquebuse qu'en chandelle, de sorte que je scay mieux ranger les soldats que les paroles, et mieux quarrer les bataillons que les périodes. » (Préface de *Lygdamon et Lydias*.) Ce fut Scudéry qui donna le signal de la levée de boucliers de la campagne d'intrigues contre Pierre Corneille. Boileau lui-même a reconnu que Corneille avait été persécuté par l'Académie :

Au *Cid* persécuté, *Cinna* doit la naissance.

3. Boileau, Épigramme XXVIII :

Ne blâmez pas Perrault de condamner Homère,
Virgile, Aristote, Platon.
Il a pour lui Monsieur son frère
G..., N..., Lavau, Caligula, Néron
Et le gros Charpentier, dit-on.

Voltaire a dit avec raison de François Charpentier : « Il soutint vivement l'opinion que les inscriptions des monuments publics de France doivent être en français. En effet, c'est dégrader une langue qu'on parle dans toute l'Europe, que de ne pas oser s'en servir ; c'est aller contre son but que de parler à tout le public dans une langue que les trois quarts au moins de ce public n'entendent pas. Il y a une espèce de barbarie à latiniser des noms français que la postérité méconnaîtrait : et les noms de Rocroi et de Fontenoi font un plus grand effet que les noms de *Rocrosium* et de *Fonteniacum*. » (*Siècle de Louis XIV*, Œuvres complètes, t. XX, p. 74.)

traitant impunément, devant la bonne compagnie, de *pédants*, de *faquins*, de *fripons* et autres qualificatifs que je ne répèterai pas, quoiqu'ils soient devenus, paraît-il, dans sa bouche, parfaitement académiques.

L'esprit académique est indivisible. Mais, hâtons-nous de dire que, plus heureuse que sa sœur aînée, l'Académie française, l'Académie de peinture et de sculpture, dont nous aurons plus spécialement à parler eut relativement des origines beaucoup plus honorables. Elle eut le bonheur d'être composée en majorité, dès la première heure, par quelques-uns de ces hommes que Testelin appelait arrogamment les « vils artisans de la maîtrise », c'est-à-dire par des ouvriers, par des praticiens sincères, vaniteux sans doute, mais encore honnêtes pour la plupart, et non pas par les laquais effrontés de quelques grands seigneurs, prêts à toutes les besognes, gens de lettres à tout faire [1], qui se proclamaient les très humbles « domestiques [2] » des puissants du jour, et commettaient, à leurs gages, sur la conscience de la France les attentats de lèse-majesté nationale que vous connaîtrez.

Italiennes d'essence et d'origine [3], les Académies en France sont encore italiennes d'application. A propos des Académies et surtout de l'Académie de peinture et de sculpture née en 1648, on a très judicieusement remarqué la coïncidence de l'apparition ou du premier épanouissement de ces compagnies avec le grand mouvement politique de la Fronde. Mais tout a-t-il été dit? N'avons-nous pas,

1. Boileau, avant d'être académicien, a, dans sa première satire, en 1660, admirablement dépeint le milieu corrompu où s'était recrutée l'Académie française.

2. Sur le sens très positif et tout spécial du mot « domestique », voyez presque toutes les Préfaces des auteurs besogneux du XVIIe siècle, et, particulièrement, les *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie de peinture et de sculpture*, t. I, p. 21 et 22. « Les jurés firent signifier cet arrêt à tous les privilégiés sans exception, même à ceux qui, étant logés au Louvre, étaient censés être *domestiques* et commensaux du roi.

3. « On sait, dit Voltaire dans le *Dictionnaire philosophique*, Œuvres complètes, t. XXXVII, p. 72, que ce mot Académie, emprunté des Grecs, signifiait originairement une société, une école de philosophie d'Athènes, qui s'assemblait dans un jardin légué par Académus. Les Italiens furent les premiers qui instituèrent de telles sociétés après la renaissance des lettres. L'Académie de la *Crusca* est du XVIe siècle. Il y en eut ensuite dans toutes les villes où les sciences étaient cultivées. »

de ce côté, été jetés encore dans les filets de l'Italie? Tout a-t-il été interprété et compris dans le vrai sens? N'oubliez pas, d'abord, que le premier protecteur de l'Académie de peinture, le personnage officiel qui fut tout le temps dans la coulisse derrière Le Brun, et dont on voit apparaître le bout de la simarre dans cette révolte *officieuse*, dans cette émeute d'agents provocateurs [1], mère de cette Académie, était précisément l'agent politique secret ou avoué du pouvoir exécutif, le pratique et peu scrupuleux chancelier Séguier [2], protecteur déjà de l'Académie française depuis 1642. N'oubliez pas surtout qu'à un moment donné, en 1655, quand la période d'intrigues souterraines et de conspirations préparatoires fut terminée, Mazarin se démasqua, ordonna à Séguier de donner sa démission et se fit offrir, à lui-même, le titre de protecteur d'une institution, qui ne s'était fondée, contre le droit public du royaume, que par son aveu et par sa savante duplicité. Il me paraît donc nécessaire de rappeler tout de suite, d'un mot, quel fut le milieu social qui rendit utile, peut-être même indispensable, l'usage de certains moyens de gouvernement, au nombre desquels se trouvaient les Académies [3].

1. Il est impossible de nier ce double caractère de la fondation de l'Académie de peinture et de sculpture, insurrection contre le droit antérieur ; patronage du pouvoir royal. Au début, les rois de France n'osèrent pas se déclarer franchement *protecteurs*, c'est-à-dire maîtres des Académies. En 1672 seulement, Louis XIV prit le titre de protecteur de l'Académie française. L'Académie de peinture ne sera *protégée* par Louis XV qu'au XVIIIe siècle. Il était plus politique de ne se découvrir qu'à demi.

2. L. Vitet, *l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1861, p. 386.

3. Il exista, dès le XVIIe siècle, une tradition recueillie par Moréri (*Grand Dictionnaire historique*, 1694, t. I, p. 21, col. 2) et que les documents publiés depuis ont rectifiée dans certains détails, mais n'ont pas infirmée comme expression générale de la vérité ; loin de là. Cette tradition attribuait positivement à l'initiative de Mazarin la fondation de l'Académie de peinture et de sculpture : « *Académie royale de peinture et de sculpture.* Cette société, composée des plus habiles peintres et sculpteurs, doit son premier établissement à M. de Noyers, secrétaire d'État et surintendant des Bâtiments du Roy pendant le règne de Louis XIII. Il mit cette Académie sous la direction de M. de Chambray, frère de M. de Chantelou. Après la mort de ses protecteurs, l'Académie demeura quelques années fort négligée ; *mais elle fut rétablie par M. le chancelier Séguier, sous la protection du cardinal Mazarin.* M. Colbert en prit ensuite la protection et ordonna des pensions qui se distingueraient d'entre les autres. Cette Académie obtint un arrêt du Conseil, le 20 janvier 1648, qui fit défense aux maîtres peintres et sculpteurs de Paris de troubler les académiciens dans leurs exercices. Le rôle de précurseur, joué, dans la fondation de l'Académie

Henri IV, après avoir posé le principe du pouvoir absolu, Richelieu, après en avoir commencé l'application, étaient morts tous les deux à la peine; on doit ajouter qu'ils étaient morts à temps pour la durée de leur œuvre. En effet, si le régime politique qu'ils inauguraient carrément, à ciel ouvert, de haute lutte, à la française, avait continué, la France se serait cabrée sous la cravache, comme, plus tard, elle désarçonnera le *Corse aux cheveux plats*. Dès 1648, les Bourbons auraient payé immédiatement de leur tête, comme les Stuarts, en 1649, la loyauté, la fierté de leur attitude de princes. La monarchie, en France, fut alors servie par l'accident qui faisait en apparence sa faiblesse. Ce n'était plus un élément moral français qui marchait à la tête de la nation. La minorité du roi, la régence d'une femme avaient laissé tomber le pouvoir aux mains d'un habile intendant, d'un maître d'hôtel, simple *Mascarillus fourbum imperator* [1]. Et dès lors les coups de poignard ou les coups de hache, dont, au XVII[e] siècle, les rois étaient seuls honorés, se changèrent en coups de pied. Un bouffon politique qui laissait dire [2] et qui travaillait en secret, sous sa responsabilité personnelle, était sur les tréteaux pour les recevoir et pour permettre à la bile nationale de se soulager. Par ce moyen, la Révolution, qui partout grondait contre l'introduction des théories nou-

de peinture et de sculpture, par Sublet de Noyer, dès le règne de Louis XIII, l'intervention préalable de Chambray en cette affaire, s'ils ne sont pas encore prouvés par des documents positifs n'en sont pas moins des faits très vraisemblables dont on a eu tort de ne pas tenir compte. La lecture du livre de M. Henri Chardon (*Amateurs d'art et collectionneurs manceaux, les frères Fréart de Chantelou*, Le Mans, 1867, in-8°) tend à les confirmer (surtout p. 19, 20 et 21), ainsi que le classicisme et l'italianisme bien connus de la surintendance des bâtiments du roi, sous Louis XIII. La présence de M. de Charmois à la tête de l'Académie primitive, dès 1648, se trouverait ainsi expliquée, et elle viendrait attester l'exactitude des informations traditionnelles recueillies par Moréri.

1. « Vivat Mascarillus fourbum imperator. » Molière, *l'Étourdi*, acte II, scène XI, vers 10.

2. Frédéric II écrivait à Voltaire le 28 mars 1771 (*Correspondance avec le Roi de Prusse*, Œuvres complètes de Voltaire, t. LXVI, p. 13) : « Quoi qu'on fasse en France, les Velches crient, critiquent, se plaignent et se consolent par quelque chanson maligne ou quelques épigrammes satiriques. Lorsque le cardinal Mazarin, durant son ministère, faisait quelque innovation, il demandait si à Paris on chantait la *canzonetta*. Si on lui disait que oui, il était content. »

velles de gouvernement, se passa en France en parades. Et, pendant les entr'actes, le pouvoir royal se fortifiait dans la nuit par de louches manœuvres, par des tripotages de toute nature, par des affiliations littéraires ou autres, par des franc-maçonneries quelconques, dans lesquelles se glissait partout la main de l'État.

Énerver, corrompre, marchander, acheter en sous-main, pacifier à tout prix, endormir, chloroformer la conscience française agitée et révoltée, lasser l'indignation populaire, user le mépris public par sa propre ténacité, telle fut la politique de Mazarin, telle est la maxime de gouvernement qu'il a léguée à quelques institutions, filles de son génie, qui lui ont survécu. Jamais un Français de tempérament n'aurait consenti à pratiquer cette écœurante besogne sous la tempête d'injures et d'affronts des Mazarinades. Rien ne fut plus facile à un disciple du législateur du pouvoir absolu, à un compatriote de Machiavel, à un entremetteur de haute volée, qui représentait dans le grand monde ce qu'était, dans une sphère plus modeste, son compère et son fournisseur ordinaire, le prêteur sur gages et banquier portugais Lopez, l'interlope marchand de ses diamants et de ses curiosités [1], l'intermédiaire sans dignité, qu'on méprisait sans néanmoins cesser de s'en servir, et qu'on finissait par être forcé de subir, parce qu'il était seul capable de ne pas se refuser à certains agissements. « Il ne faut pas, disait Richelieu, se servir des gens de bas lieux, ils sont trop austères et trop difficiles [2]. » Mais les Morisques, à la famille desquels appartenait Lopez, font exception à la règle, et Richelieu lui-même le savait bien. Mazarin inaugura en Europe la politique du Morisque, du courtier de bas étage, « des gens de bas lieux qui ne sont pas trop austères ni trop difficiles ».

Vous comprendrez bientôt qu'il n'était pas inutile de s'arrêter un moment pour discerner comment était née l'institution qui, avec le temps, a pu devenir, au XVIIIe siècle, une grande école de scepti-

1. Sur Alfonse Lopez, voir : Avenel, *Lettres, instructions diplomatiques et papiers d'État du cardinal de Richelieu*, t. II, p. 699, t. IV, p. 90 et 91, et aux nombreux renvois indiqués à la table. — Les *Mémoires de Brienne*, chap. IX, p. 24; — Marquis de Laborde, *le Palais Mazarin*. Notes, p. 186 ; — Un article de la *Biographie Didot*.

2. Montesquieu, *Esprit des lois*, liv. III, chap. V. Œuvres complètes. Paris, 1856, édition Ch. Lahure, t. I, p. 23.

cisme, d'internationalisme élégant, de décente immoralité ou de vertu accommodante avec des alternatives de rigorisme et d'abandon. De même qu'à Versailles on allait faire une fausse nature, de fausses rivières, de faux canaux, regardez dans quelles circonstances et par quels moyens fut construite la machine destinée à fabriquer, par des rouages officiels, dans des moules réglementaires, un faux esprit public, une fausse langue nationale, une fausse patrie, une fausse France un faux art français.

Le principe de l'Académie apparaissait en France à un bien mauvais moment et s'introduisait pendant une période de décadence; ou plutôt, conséquence et non pas cause, il était lui-même, chez les classes dirigeantes, le produit de la décomposition de l'esprit français. Les hommes politiques qui gouvernaient alors, épicuriens au fond ou matérialistes, et — quand ils étaient spiritualistes — tout au plus cartésiens, pensaient sincèrement que le rationnel et absolu *a priori* scientifique peut se substituer légitimement, dans l'art, au sentiment des races, à l'hérédité des instincts et à l'inconsciente et traditionnelle élaboration de l'Histoire par des acteurs successifs, inspirés toujours de la même pensée de prédestination atavique. Ils croyaient que la qualité de l'émotion chez l'auteur d'une œuvre d'art peut se décider, se décréter officiellement; qu'un maître a le droit de façonner à volonté et de jeter dans un moule quelconque un cerveau d'artiste, un organe intelligent, une plante qui pense, le *roseau* de Pascal enfin. Tel on dresse un soldat pour la parade, ou, comme on transforme sur le champ de manœuvre une recrue douée de personnalité en automate irresponsable et impersonnel, ils estimaient que l'esthétique ou la mentalité d'un peuple sont à la merci de l'industrie et de la sagesse humaines et qu'elles peuvent se modifier librement et légitimement par voie de règlement administratif. Ils s'imaginaient que l'homme peut s'abstraire de la nature ambiante et se soustraire aux conditions climatériques du compartiment géographique où la Providence l'a confiné. Ils supposaient que dans une société politique, une certaine classe peut, par ambition, se détacher, s'extraire de l'ensemble des autres classes, et, après avoir violé les conventions du pacte primitif, continuer à disposer de toutes les forces associées pour le travail collectif, même quand ce travail collectif ne s'exerce plus qu'au

bénéfice d'un seul des contractants. Illusion ! Ils ne songeaient pas que, pour être durable, une révolution morale ne devra jamais se produire en dehors du grand réservoir des forces naturelles d'une nation, en un mot, sans la participation du peuple, aussi impénétrable aux agitations factices et superficielles, aussi profond, aussi insondable, aussi incorruptible que la mer.

Bien mieux, les politiques du XVIIe siècle appliquèrent à l'art les manœuvres de la cabale hermétique. Ils sont parvenus, à leur tour, dans leurs alambics et dans leurs cornues, à produire l'*Homonculus* du savant de Gœthe. Mais ils ont été impuissants à donner à cet avorton les apparences de la vie. On peut les défier de lui assurer une postérité naturelle. Il existe encore leur *Homonculus*. C'est notre art moderne. Il se conserve et se conservera à la curiosité de l'avenir dans les herbiers, dans les bocaux, dans les vitrines, dans les garde-robes de nos musées. Oui, le miracle de la création divine est encore, à titre d'expérience de physique amusante, journellement contrefait dans nos laboratoires académiques. Ce miracle permanent, mis à la portée des plus vulgaires thaumaturges de la pédagogie, permettra un jour de composer une collection très curieuse de phénomènes, d'êtres hybrides, formés contre le vœu de la nature. Ces séries de phénomènes seront uniquement destinées à faire connaître, au profit de la philosophie de l'histoire, les proportions et les limites assignées par Dieu à l'intervention de la liberté de l'homme dans les choses de l'univers et de la conscience. Elles montreront aux penseurs de l'avenir que si l'homme peut aider et même entraver momentanément l'œuvre de la nature, il est incapable de remplacer celle-ci ni de lutter victorieusement contre elle. Quand il croit la tromper, il n'arrive à créer que des types inféconds, ce qu'on appelle, en histoire naturelle, des mulets.

Pour nous en tenir à l'École du XVIIe siècle, vous n'oublierez pas que le jour où les Académies, rivales du Créateur, ont voulu, elles aussi, faire un homme artificiel, l'artiste idéal, elles n'ont pas, avant de chercher à lui souffler l'âme au visage, modelé l'argile sacré de la vallée de l'Éden, le limon immaculé des fleuves paradisiatiques, mais la fange impure des sentines de Rome ou la boue mal odorante qui roulait dans les ruisseaux d'un Paris romanisé.

Les Académies ont donc leur péché originel. Nées dans un milieu corrompu, sous le régime devenu antinational et romaniste du pouvoir absolu, elles porteront toujours la tache qui souilla la conception d'une France néo-latine, infidèle à son histoire et à son génie.

Certes, pour faire avorter une insurrection matérielle, intellectuelle et morale aussi redoutable que la Fronde, — car, sans Mazarin, la Fronde aurait pu être la *Révolution Française* par la noblesse française et par l'aristocratie judiciaire, — il fallait avoir du génie et surtout une sorte de génie que la vieille et vraie France des Croisades ne connaissait pas. Mais quand Montesquieu, Michelet, Taine auront trouvé des successeurs dignes d'eux et nous auront formé des historiens aux vues indépendantes et généralisatrices, on apercevra et on osera dire enfin ce que cette victoire de la monarchie a coûté à la France. Économie d'une révolution, pas ou peu de sang versé, c'est vrai, mais amoindrissement universel des caractères, abaissement du niveau des consciences, succès assuré en dernier ressort à l'argent ou à la satisfaction de toute autre cupidité ; réaction terrible dans le sens de l'autorité et de l'unité officielle, de l'uniformité obligatoire ; régime moral nouveau où la fin justifie les moyens, où le concussionnaire, ou tout au moins l'avide accapareur qui réussit, est absous, s'il laisse à l'État le bénéfice et le reliquat de ses opérations. A ce régime politique, imposé à la France par le vainqueur de la Fronde, correspondit incontestablement, dans les lettres et dans les arts, le régime des Académies.

C'est ainsi que la royauté française fut sauvée une première fois d'une révolution sociale par les vices de la politique italienne, quand, par contre, la France en est encore malade. La fondation des Académies en masse fit partie de cet ensemble d'*italianités* que nous dûmes subir, pour permettre à un certain état de choses antipathiques à notre esprit et à notre cœur de s'acclimater chez nous. Mais, comme vous continuerez à le voir, il n'y a rien de français dans tout cela ; et, au contraire, tout cela aurait dû disparaître avec le pouvoir absolu qui l'avait imprudemment importé sur le sol national, dans son intérêt personnel.

En Italie, comme dans toute l'Europe féodale, les arts avaient dû d'abord passer par le régime de la corporation. Ils s'en affranchirent

plus tôt qu'ailleurs, grâce au concours de toute nature que la révolte contre la pensée moderne et barbare trouva dans la renaissance de l'antiquité. A Rome, dès la fin du XVIᵉ siècle, la forme de l'organisation académique fut substituée à la forme de l'organisation corporative. Grégoire XIII, par une bulle en date du 15 octobre 1577, créa une Académie des Beaux-arts, sous le nom d'Académie de Saint-Luc. Cet établissement, qui pendant les deux siècles suivants sera imité de toute l'Europe, fut définitivement constitué par Sixte-Quint et doté de statuts. Dès 1593, un enseignement public avait été professé par cette Académie [1].

L'organisation académique des arts, comme l'organisation académique des lettres, avait donc reçu une forme essentiellement italienne avant que toute idée d'organisation semblable eût pénétré chez nous. C'était, de tous points, un principe étranger profondément personnel, parvenu à un degré de développement définitif, quand il fut subrepticement introduit dans l'économie de la constitution sociale de la France. Examinons comment se fit l'opération.

L'Académie [de peinture et sculpture] doit sa naissance aux démêlés survenus entre les maîtres peintres et sculpteurs de Paris et les peintres privilégiés du Roi, que la communauté des premiers voulut inquiéter [2], car, de tout temps, le mérite a attiré les persécutions. Ceux contre lesquels on s'acharnoit étoient les Le Brun, les Lesueur, les La Hire, les Bourdons; et leurs rivaux étoient des barbouilleurs dont les noms ne nous sont pas parvenus et sont morts en même temps qu'eux. Le Génie, pour se soustraire aux entraves dans lesquelles on vouloit le circonscrire, fut obligé d'implorer le monarque. Ces grands hommes obtinrent des lettres patentes qui leur permirent de se former en Académie [3].

Ainsi pensait un des plus spirituels et des plus indépendants contemporains de Louis XVI. Le Talent persécuté et triomphant de

1. Melchior Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di San Luca*. Rome, 1823, in-4. — Jean Arnaud, *l'Académie de Saint-Luc à Rome*, 1886, in-8, p. 7, 8, 9, 10.

2. Cette première phrase se trouvait déjà dans l'*Encyclopédie* en 1751, t. I, vº *Académie*.

3. *L'espion Anglois ou Correspondance secrète entre Milord All'eye et Milord All'ear*. Londres, 1783, t. VII, p. 72. *Lettre III sur l'Académie de peinture, de sculpture et de gravure, sur le Sallon et sur les différents artistes qui ont exposé* [*en 1777*]. Ce passage de l'*Espion Anglois* a été réimprimé, sous ce titre : « Lettres sur l'Académie royale de sculpture et de peinture », dans la *Revue universelle des arts*, t. XIX, p. 177.

la Perfidie ; la Jalousie rendue impuissante par l'intervention de la Royauté : tableau et apothéose de théâtre ! Telle est la touchante histoire, la douce bergerie, l'idylle innocente et parfumée qui nous a bercés dès notre enfance et avec laquelle on a répondu depuis deux cents ans à tous ceux qui s'informent des origines du grand pouvoir public, maître absolu et directeur responsable de l'art français [1]. Voilà la doctrine de l'ancien régime et même du nouveau.

1. Sous l'ancien régime, il était indispensable d'appartenir à l'Académie ou d'obéir à ses idées pour arriver à quoi que ce fût dans les arts. Tous les concours étaient jugés par l'Académie de peinture et sculpture. Le prix de Rome et, partant, l'admission à la pension royale, dépendait, en fait, presque absolument de son verdict. Seule, elle ouvrait les portes de l'École royale des élèves protégés. Tous les professeurs des écoles publiques de l'État étaient pris parmi les académiciens. Seuls, les académiciens avaient le droit d'exposer au Salon. Voyez *l'École royale des élèves protégés*, p. 6 et suiv., et l'Introduction, *passim*. En fait, sinon toujours en droit, l'Institut a hérité de la plupart des privilèges de l'ancienne Académie de peinture. La direction morale qu'il exerce est même bien plus puissante aujourd'hui que n'était la direction légale exercée autrefois par l'Académie de peinture et sculpture. Du reste, l'Institut assume de lui-même et revendique la responsabilité de la direction intellectuelle de la France. C'est lui, et c'est lui seul, qui parle officiellement au nom des sciences, des lettres et des arts. Dans ses adresses et ses communications avec l'étranger, il se proclame le délégué de la pensée française : il représente exclusivement la France au dehors. En effet, tout dépend de lui à l'intérieur et il est l'arbitre souverain, par les mœurs encore plus que par les lois. C'est lui qui juge les œuvres et les hommes, décerne plus ou moins directement toutes les récompenses, décide des réputations, présente les candidats à la plupart des chaires d'enseignement de l'État, et tient le monde artiste et scientifique de notre pays dans le réseau inévitable de son influence. Ce fait peut avoir des conséquences étranges. Si, en 1855, quelqu'un, pour n'importe quoi, avait dû intervenir au nom de la sculpture du XIX[e] siècle, ce n'est pas Rude qui aurait pris la parole, bien qu'il se fût présenté cinq fois au suffrage de ses confrères en réclamant modestement sa voix au chapitre. L'académicien, l'homme supérieur, c'était alors Simart, qui venait de battre Rude au scrutin. François Rude n'était qu'un sculpteur de génie ; c'est peu de chose comme recommandation aux yeux de l'administration publique. Donc Simart seul aurait parlé, jugé, décidé au nom de la France. Car il suffit pour cela d'être membre de l'Institut. Voici ce que disait Montalembert en parlant de l'Académie des beaux-arts (*Vandalisme et catholicisme dans l'art*. Paris, 1835, p. 181) : « Mais puisque (les théoriciens et les praticiens) du vieux classicisme occupent toutes les positions officielles, puisqu'ils ont à peu près le monopole de l'influence gouvernementale, puisqu'ils sont constitués comme dans une citadelle d'où ceux qui font quelque chose se vengent de la réprobation générale qui s'attache à leurs œuvres en repoussant opiniâtrément les talents qui ont brisé leur joug, et d'où ceux qui ne font rien s'efforcent d'empêcher que d'autres ne puissent faire plus qu'eux-mêmes ; puisque surtout ils ont encore la haute main sur tous les trésors de l'art consacrés à l'éducation de la jeunesse artiste, il ne

A peine les imprudentes publications de documents, prodiguées depuis quelques années, ont-elles inquiété quelques esprits sincères et diminué la foi dans la légende officielle, commentée pendant si longtemps par les écoles académiques intéressées toutes à la propager.

J'aurais souhaité, mais je doute que vous puissiez retrouver le thème de cette gracieuse ariette, de cette aimable barcarolle dans la sombre symphonie, dans le drame lugubre dont je vais dérouler devant vous les principaux épisodes. En effet, j'aurai tout au contraire à vous dépeindre un des plus funestes combats, le plus terrible duel qui, depuis le temps de la conquête romaine, se soit livré sur le sol de la France et dans l'esprit français entre deux principes intellectuels absolument contradictoires et éternellement ennemis [1] : l'instinct national et l'inspiration étrangère, la liberté et le pouvoir absolu, l'esprit du Nord et l'esprit du Midi, le paganisme latin et le christianisme.

On a beaucoup parlé de tout temps de la constitution de l'ancienne Académie de peinture et sculpture établie en France à la suite de luttes fort longues et de discussions passionnées. Mais, peu à peu, on s'est habitué, bien à tort, à la regarder comme instituée régulièrement, après débat contradictoire entre la corporation et un petit nombre de dissidents, soutenus, encouragés par les pouvoirs publics. On a pris le parti de la considérer comme une sorte de transaction devenue nécessaire après une querelle de famille, transaction librement consentie, tout au moins postérieurement ratifiée par la nation entière; enfin, comme un coup de force,

faut jamais se lasser de les attaquer, de battre en brèche cette suprématie qui est une insulte à la France, jusqu'à ce que l'indignation et le mépris public aient enfin pénétré le sanctuaire du pouvoir pour en chasser ces débris d'un autre âge. Du reste on a la consolation de sentir que s'ils peuvent encore faire beaucoup de mal, briser beaucoup de carrières, tuer en germe beaucoup d'espérances précieuses, leur règne n'en touche pas moins à sa fin ; il ne leur sera pas donné de flétrir longtemps encore de leur souffle malfaisant l'avenir et le génie d'une jeunesse digne d'un meilleur sort ; la publicité fera justice de ces ébats du classicisme expirant, qui seraient si grotesques, s'ils n'étaient encore plus funestes ; les concours de Rome les tueront. »

1. Sur la lutte continuelle, pendant toute la durée de l'histoire de France, de deux des principaux éléments ethniques de notre personnalité nationale, voir le chapitre II du livre II de l'*Histoire du cardinal de Richelieu*, par M. G. Hanotaux. Consultez aussi *la Question du latin*, par Raoul Frary.

amnistié bien vite par l'opinion publique, transformé ainsi en un simple degré d'un constant progrès en avant, en une modalité dernière d'un développement naturel. Trompé par la naïve confiance ou l'hypocrite perfidie [1] des premiers fondateurs, séduit par l'éclat ou la correction du talent de la plupart des hommes qui s'y rattachaient, charmé par l'indiscutable supériorité professionnelle de tous ceux qui s'y rallièrent au moment où les principes nouveaux de la Renaissance avaient produit une première décomposition du vieux style héréditaire des peuples de l'Occident, abusé par les habiles considérants tirés de la vanité surexcitée des artistes, on a passé trop facilement condamnation sur un malheur irréparable : à savoir l'ingérence des pouvoirs politiques dans la direction de l'esthétique de la France, dans la détermination d'un idéal officiel, dans la définition d'une poétique légale, dans la formation d'une grammaire uniforme, rédigée par une coterie d'aristarques investis de pleins pouvoirs sur le goût public.

L'existence de tous les préliminaires dissimulés, de tous les prodromes lointains, de toutes les lentes et secrètes préparations, de toutes les causes inavouées d'un ordre de choses qui mentait sur ses origines, échappa non seulement aux contemporains de l'institution royale, mais même, pendant le XIX[e] siècle, aux historiens de l'art. Nous avons tous plus ou moins accepté la légende de la naissance naturelle et presque spontanée de l'Académie, telle par exemple qu'après l'avoir reçue de diverses mains favorablement prévenues, Pidanzat de Mairobert l'a fixée dans l'*Espion anglois* [2], malgré la cynique et ordinaire indépendance de l'ouvrage dont je viens de citer quelques lignes. L'Académie, plus heureuse que son fondateur Colbert, était parvenue à duper tout le monde sur sa généalogie. On l'a prise pour la fille légitime de l'art français. Rien de moins vrai. Elle était avant tout, non pas la restauration, l'épuration, la consécration d'un régime immédiatement antérieur, primitif, traditionnel et légal, mais, au contraire, une révolution, ou bien

1. Ce mot est suffisamment justifié par l'esprit dans lequel ont été rédigés les *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, pamphlet venimeux élaboré pendant quatre-vingts ans par plusieurs générations d'académiciens.

2. *Espion anglois*, 1783, t. VII, p. 72. Passage réimprimé dans la *Revue universelle des arts*, t. XIX, p. 177 et suiv.

l'achèvement, le couronnement d'une révolution commencée avant elle. On n'a pas senti que, loin de sortir du jeu régulier des institutions qui depuis le moyen âge présidaient au fonctionnement de l'art français, elle était presque exclusivement le résultat d'un événement anormal, la conséquence d'une violation de la loi et de l'économie de ces institutions. On n'a pas remarqué que cet événement coïncide avec la fin du vieux monde économique, politique, social, intellectuel de la France, avec le commencement d'une psychologie factice, créée par l'administration royale, et avec l'organisation nouvelle décrétée par la monarchie des Bourbons. On n'a pas senti qu'après s'être développée jusque là librement et parallèlement à la société du moyen âge, fondée sur le principe de l'individualisme ethnique et géographique, sur la fédération [1], l'art revenait tout à coup, comme la société, au principe opposé de la centralisation, au système de gouvernement pratiqué jadis par l'Empire romain et remis rigoureusement en vigueur pendant le XVIIe siècle.

On n'a pas constaté que le fleuve, d'abord, ne pouvait pas remonter vers une source imaginaire dont il ne descendait pas [2], ni couler ensuite, dans un sens différent, vers une mer qui ne l'appelait plus. En entravant par le barrage de l'Académie le cours régulier

1. Gabriel Hanotaux, *Histoire du cardinal de Richelieu*, t. I, p. 241 et suiv.

2. Voyez nos différentes leçons à l'École du Louvre, sur les origines de l'Art gothique. — J. P. Schmit, *les Églises gothiques*. Paris, 1837, p. 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 56, 57, 58, 59, 60, 72.

Thoré (W. Burger) avait vu clair depuis longtemps : « On a appelé une *Renaissance* le grand mouvement rétrospectif qui, vers le XVIe siècle, un peu plus tôt, un peu plus tard, selon l'âge des divers peuples, ressuscita passionnément, dans toute l'Europe occidentale, l'antiquité gréco-romaine : Renaissance il est vrai, ou plutôt résurrection galvanique et purement artificielle d'un mort glorieux, qui se redressa hors du sépucre pour rappeler aux générations alors vivantes son génie et ses œuvres. Le moyen âge, au contraire, avait été une *naissance*... D'où vient-il, cet enfant terrible et presque sauvage? L'histoire prétend lui établir une généalogie romaine ; mais Rome ne fut point la mère du moyen âge ; il serait mieux de dire qu'elle fut sa nourrice tout au plus. Non, le moyen âge n'est pas de sang romain, il est de sang barbare... Le moyen âge, devenu grand, invente, en effet, un style absolument singulier. De quelle tradition s'inspirent ses artistes ? Quels sont ses modèles en poésie, en architecture, dans toutes les expressions de sa pensée intime ou de sa vie sociale ? Il n'imite personne ; il crée tout spontanément. Fond et forme, sa civilisation est plus autochtone qu'aucune autre. » *Revue universelle des arts*, 1855, t. I, p. 77.

des choses, l'ordre providentiel de la marche de l'art, les politiques du XVIIe siècle purent tout au plus former un étang et convertir à bref délai des eaux vives, ravies à leur écoulement et préalablement empoisonnées par d'impurs mélanges, en un marécage pestilentiel. Les latinistes auraient dû le savoir. On ne modifie pas radicalement l'aménagement orographique, le régime des eaux courantes, la culture traditionnelle d'un territoire géographique, sans s'exposer à créer des maremmes ou des *marais pontins*. Après avoir été la plus féconde et la plus peuplée de la péninsule, la province italienne, où la Rome moderne languit encore dans sa fièvre plus de dix fois séculaire, est devenue un aride désert depuis que le moyen âge a substitué son système d'agriculture à celui des anciens habitants. L'introduction de la culture antique et italienne dans l'éducation de l'esprit septentrional et occidental a produit, en sens inverse, un effet analogue. Notre art européen meurt lentement et progressivement de la consomption paludéenne, depuis le XVIIe siècle, c'est-à-dire, depuis que les académies nous ont importé et inoculé le régime de la *malaria*.

Même ignorance des causes pratiques que de la genèse théorique de l'Académie. L'histoire, aveuglée par la fumée du combat qui précéda l'établissement de l'Académie, ne comprit pas ce qui s'était passé pendant l'action. Elle ne révéla pas au prix de quelle alliance funeste, au prix de quel abandon de soi-même, au prix de quelle abdication de tout sentiment personnel et de tout héritage d'atavisme, l'art dissident, devenu l'art unique, était parvenu à se créer un parti et avait acheté la victoire. Dans la direction commune des deux puissances coalisées pour détruire le vieux droit public de l'art, le régime du protectorat et du dualisme, fort habilement préféré au système de l'annexion pure et de la simple unification, ménagea la susceptibilité des artistes, masqua aux yeux des contemporains l'absorption du sentiment populaire au profit du pouvoir royal, et dissimula l'anéantissement progressif de cette force naturelle que l'art français représentait encore dans une mesure appréciable. Le cheval s'était vengé du cerf, et ne sentit pas du premier coup le frein ni l'aiguillon de son cavalier.

Mais cependant l'histoire aurait dû réfléchir; elle aurait dû se

métier ; elle aurait dû examiner si cette crise intestine, événement insignifiant en apparence, ne possédait pas le secret de la grande métamorphose subie par l'art occidental, et en particulier par l'art français, dans la première période des temps modernes. Regardons de plus près.

Tout avait fini chez nous par passer dans les mains avides de cette force à la fois tangible et secrète, force morale et force temporelle, qu'on appelle la royauté. Elle avait reçu depuis bien des siècles la mission glorieuse de fonder la France à tout prix, et — le but justifiant les moyens — tous les ressorts de l'activité intellectuelle, tous les éléments de la vie nationale devenaient pour elle, bon gré, mal gré, des instruments utiles dans l'œuvre d'unité obstinément, je dirai presque aveuglément poursuivie. Les lettres elles-mêmes, c'est-à-dire la plus subtile et la plus insaisissable en apparence des manifestations de la pensée d'un peuple, les lettres n'avaient pas échappé à la domestication royale. L'enthousiasme si justifié et si honorable de François Ier pour les chefs-d'œuvre littéraires de l'antiquité ressuscitée avait porté ce prince à faire de l'enseignement des langues et des littératures anciennes une institution d'État, et à se poser en champion de la Renaissance. Depuis le règne des Valois, l'ombre du Collège de France s'élève donc et grandit de plus en plus sur la colline Sainte-Geneviève. Le pays Latin, qui jusque là n'avait été, avec la Sorbonne, latin et grec que par la langue, devient latin et grec par la pensée. Qu'on l'approuve ou qu'on le regrette, il est impossible de méconnaître que, dès ce moment, les sources de l'inspiration nationale ne sont plus pures en France [1]. L'éducation littéraire devient de plus en plus païenne. L'humanisme transforme et débaptise l'âme de notre pays. La langue est altérée, sinon tout de suite dans sa lettre, au moins à brève échéance dans son esprit, et une littérature nouvelle et factice se forme, intelligible aux seuls nourrissons des écoles royales du pays latin et des universités qui emboîtent le pas derrière celles-ci. Par cette initiative du roi, par le fait seul de l'intervention brusque et puissante de l'autorité publique dans le domaine littéraire et scientifique, voilà que les lettres françaises

1. Voyez le remarquable avant-props placé par M. Émile Faguet en tête de ses *Études littéraires sur le XVIe siècle*. Paris, 1894. In-12.

ont cessé d'être exclusivement nationales et ne sont plus l'expression libre, complète et intégrale de la conscience ethnique du groupe humain dont elles interprètent la pensée. Les conséquences produites au XVIIe siècle par cet état de choses vous ont été exposées l'année dernière. Le succès des Anciens sur les Modernes était assuré du jour où le roi était du côté des Anciens. La langue française se divise alors en deux branches : d'une part, langue et littérature des académiciens, des professeurs officiels et de leurs élèves, langue et littérature du Collège de France, de la Sorbonne, des universités et des Jésuites, c'est-à-dire langue et littérature des docteurs et des bacheliers; d'autre part, langue et littérature, ou plutôt jargon, patois et grimoire d'avant l'invasion des idées latines et antiques, c'est-à-dire le vieil idiome ou la langue vulgaire du moyen âge, subdivisée en une infinité de dialectes correspondant aux provinces. Ce dernier idiome reste à l'usage exclusif des animaux à visage d'homme décrits par La Bruyère.

La société française est, dans ses rapports avec la littérature de son temps, coupée en deux. D'un côté, une élite qui a le mot de passe, le chiffre écrit, possède la clef d'un langage secret ; de l'autre, la majorité, le gros de la nation, pour qui ce langage est lettre morte. Le même fait s'était déjà produit au début de l'histoire du moyen âge et à la fin des temps romains [1]. Vous verrez tout à l'heure la même scission se manifester dans l'art. Au XVIIe siècle plus encore qu'au XVIe, et d'une façon beaucoup plus générale, le paganisme romain est pompeusement restauré pour le plaisir d'un cercle d'initiés. L'ère gallo-romaine refleurit dans les vieilles limites de la Gaule, comme si la France n'avait jamais existé. On parle, on écrit, on lit, on pense en latin dans tous les grands centres de l'ancienne province romaine ; et, si l'on n'est ni clerc, ni médecin, ni régent, on s'exprime tout au moins dans un français ennobli,

1. Voyez ce que dit M. Gaston Paris dans son livre sur *la Littérature française au moyen âge*, 1888, p. 11 et suiv. « C'est là un événement de grande importance, un fait capital, qui détruisit toute harmonie dans la production littéraire de cette époque : il sépara la nation en deux et fut doublement funeste, en soustrayant à la culture de la littérature nationale les esprits les plus distingués et les plus instruits, et en les emprisonnant dans une langue morte, étrangère au génie moderne, où une littérature immense et consacrée leur imposait ses idées et ses formes, et où il leur était à peu près impossible de développer quelque originalité.

expurgé, conventionnel, académique, qui ressemble le plus qu'il peut au latin. Une institution publique sera bientôt chargée de présider à la formation, à la régularisation, à la vulgarisation du langage élaboré par les savants et les hommes de lettres pensionnaires du roi, pratiqué par la noblesse et les classes dirigeantes, imposé par la royauté dans les actes publics. Ce sera la plus vieille de nos académies, dont les origines et les tendances latines et italiennes ne sont pas douteuses [1]. Au nom de certains principes de philosophie éclectique, elle inflige ainsi son contrôle à tout, non seulement à la pensée, mais encore à la forme de celle-ci, par le *privilège* de son dictionnaire. « L'Académie, dit Furetière, rejette tous les mots anciens qu'elle tient barbares et elle n'admet que ceux qui sont maintenant en usage, dignes d'entrer dans les poèmes, les opéras et les belles conversations [2] ».

Le génie national, ou tout au moins ce qui restait du génie national dans la vieille forme multiple du français du moyen âge, recule, traqué dans le fond des campagnes, où, farouche et irréductible d'abord, il va cacher la logique de ses idées, sa grammaire, son accent individuel et le trésor de ses traditions ; mais pour combien de temps ? Le sentiment public, aveuglé, se chargera de le détruire en le condamnant comme un dissident dangereux pour les intérêts et l'unité de la nouvelle patrie néo-latine, en le poursuivant comme un soldat réfractaire à notre embrigadement intellectuel dans l'armée romaine.

En moins d'un siècle, dans la plus petite école du dernier des villages de la France, on n'osera plus parler et écrire autrement qu'à l'Académie, et on rougira de ne pas savoir le faire. Au nom d'un patriotisme mal entendu, on reniera, on trahira une fois de plus la parole sortie de la bouche des ancêtres, la forme graphique,

1. La filiation italienne de l'Académie française est reconnue et proclamée par Voltaire dans le *Dictionnaire philosophique*, v° *Académie*, Œuvres complètes, t. XXXVII, p. 62. L'opinion qui fait sortir directement l'Académie française de l'Académie *della Crusca* n'a jamais été contestée.

2. *Recueil des factums de Furetière contre quelques-uns de cette Académie*, par Charles Asselineau. Paris, 1859, in-18, t. I, p. 16. Conf. *ibidem*, Introduction, p. XXXIV et XXXV. Sur l'inqualifiable conduite de l'Académie française et sur l'abus qu'elle fit de son privilège, voyez toute l'*Introduction* de M. Asselineau et surtout les pages XLIII, XLIV, XLV, XLVI, XLVII, L, LI, etc.

musicale, intellectuelle, relativement très personnelle de leur pensée, pour se rapprocher de plus près de l'idiome étranger devenu officiel, soi-disant idéal, à savoir du latin ou de la plus pure traduction du latin en langue vulgaire [1]; car tel est le rôle ingrat auquel toute langue néo-latine est réduite par les régents du XVII[e] siècle, sous prétexte qu'au point de vue philologique elle n'est point une langue mère.

Nous expions cruellement, depuis le XVII[e] siècle, la faute commise par nos pères les Gaulois, quand, éblouis par la parole de leur vainqueur momentané, ils ont sacrifié à l'impitoyable et éternel exploiteur de la race humaine [2] l'instrument personnel et primitif qui servait à l'expression de leur pensée [3]. Prêteur à taux usuraire de la langue latine, le génie latin, après s'être fait restituer son capital, est parvenu en outre à se faire adjuger le corps et l'âme de son emprunteur et à le transformer en esclave, grâce à la complicité d'un juge prévaricateur, son compère le droit romain, et à l'aide de trois témoins subornés et menteurs : la philosophie et la morale païennes [4], la pédagogie française.

Tout ce que je viens de vous exposer n'est pas une digression inutile. Je me sers des résultats acquis, certains et évidents de l'histoire littéraire, pour vous préparer aux conclusions analogues que j'ai à vous présenter sur l'histoire de l'art, quoique l'art français n'ait pas eu les origines indiscutablement néo-latines de la langue française, et bien que l'attentat commis contre sa personnalité si nettement affirmée soit encore plus odieux et plus révoltant [5].

1. Voyez Raoul Frary, *la Question du latin*, Paris, 1890, p. 228. « Parfois les mots de notre vieux langage tirés de la source par le peuple en sont plus éloignés que les mots analogues employés aujourd'hui. Si l'on compare le vocabulaire de Joinville à celui de Bossuet, on trouverait peut-être que c'est ce dernier qui se rapproche le plus de Cicéron. »

2. *Tu regere imperio populos, Romane, memento.*

3. Gaston Paris, *la Littérature française au moyen âge*, p. 8 et suiv. « Le français n'est autre chose que l'un des dialectes du latin vulgaire ou *roman*, et les fils des Gaulois parlent depuis dix-huit siècles une langue formée aux bords du Tibre. Les conséquences de ce fait sont incalculables. »

4. Raoul Frary, *la Question du latin*, 5e édition, ch. X.

5. Voir les cours professés à l'École du Louvre, depuis 1887 sur les origines de l'art gothique et notamment : Année 1890-1891, *les Origines de l'art gothique*, Paris, in-8. — Année 1891-1892, *les Origines de l'art gothique*

Retranché derrière l'enchevêtrement de ces corporations, protégé par la citadelle de ses innombrables règlements, retiré au fond de l'inviolable labyrinthe de ses privilèges professionnels, un des principaux éléments de l'activité européenne, l'art national de la France, avait presque échappé chez nous à la jalouse, envahissante et redoutable action de la royauté. C'était le dernier survivant des principes librement fondés et organisés libéralement par l'économie politique et sociale du moyen âge. C'était le plus vigoureux des produits spontanés de la culture chrétienne et féodale, indemne, au moment de sa conception, de toute attache latine. Car il n'est pas encore complètement établi que les corporations ouvrières du moyen âge doivent se rattacher matériellement à celles de l'antiquité, et le lien qui peut avoir uni les deux institutions fût-il démontré, l'esprit qui réciproquement les anima resta toujours différent de part et d'autre.

Sans doute, notre art français, je vous l'ai expliqué ici, il y a plusieurs années [1], n'avait pu rester, sous le rapport des doctrines esthétiques, complètement insensible à la terrible révolution intellectuelle au milieu de laquelle il avait vécu depuis cent ans. Dès le XVIe siècle et même dès la fin du XVe, ses traditions de famille avaient reçu de graves atteintes. Il avait, avec excès quelquefois, imité les entraînements de la littérature, sa contemporaine. Dans sa liberté politique et administrative, demeurée alors entière, il avait, suivant les perfides conseils des Mécènes et des rois, beaucoup regardé du côté de l'Italie et mis trop en oubli les sentiments ins-

(sources du style roman du VIIIe au XIe siècle). Paris, 1892, in-8. — Année 1892-1893, les *Origines de l'art gothique* (Premiers temps romans), Paris 1892, in-8. — Même année, leçon du 14 décembre 1892. Paris, 1892, in-8. Voir en outre la leçon du 26 mars 1890, imprimée dans le *Bulletin des musées* du 15 mai 1890. Paris, 1890, in-8. Toutes ces leçons sont réimprimées dans le tome I de la présente publication.

1. De 1887 à 1890. Quelques-unes des leçons ont été imprimées : *Les Origines de la Renaissance en France au XIVe et au XVe siècle*, leçon du 2 février 1887. Paris, 1888, in-8. — *Les véritables Origines de la Renaissance*, janvier 1888, dans la *Gazette des beaux-arts* de ce mois. — *La sculpture française avant la Renaissance classique*, leçon du 11 décembre 1889. Coulommiers, 1890. In-4. — 2e édition. Paris, 1891. In-8. — *La part de la France du Nord dans l'œuvre de la Renaissance*. Conférence du 20 juillet 1889. Paris, 1890. In-8. Voyez aussi : *La part de l'art italien dans quelques monuments de sculpture de la première Renaissance française. Gazette des beaux-arts*, juin et septembre 1884, et tirage à part. Paris, 1885. Gr. in-8. Cf. tome II de la présente publication.

tinctifs de la race qu'il représentait avant tout. Mais, en somme, par une sorte de miracle, malgré de secrets accidents et de criminels attentats qui vous seront révélés, l'art en France avait, jusqu'au XVII[e] siècle, conservé son autonomie, son droit personnel, sa jurisprudence, ses procédés de transmission et son *self government*. Il s'appartenait encore et s'administrait lui-même directement. C'était toujours un fief moral indépendant [1]. Et pourtant, les jours de sa liberté originelle étaient comptés. Cette liberté native, même dans son dernier et lamentable état, tant au point de vue des doctrines esthétiques qu'au point de vue du régime légal, il était impossible qu'elle survécût à Henri IV, à Richelieu et à Louis XIV. Une organisation telle qu'était celle de l'art français, cet *État dans l'État*, devait disparaître ou servir, en se transformant, la politique générale des maîtres de la France [2].

Deux mots sur cette politique et sur ce qu'elle devait fatalement inspirer à ceux qui l'inauguraient. Le pouvoir absolu et centralisé, qui se fondait sur les ruines de la féodalité, ne pouvait pas tolérer en face de lui un pouvoir autonome, sorti directement du peuple et du pacte social, et prétendant ne relever que de lui-même. Nous verrons que le plus grand des griefs et le plus habilement exploité par l'Académie contre la corporation sera précisément d'avoir voulu limiter la toute puissance royale [3]. *Hic jacet lepus.*

1. *Le livre des métiers d'Étienne Boileau*, Introduction, p. 3, 4 et 5.

2. Pour comprendre à quel point l'organisation publique des corporations était un *État dans l'État*, il faut lire les considérants qui précèdent l'*Édit du Roi portant suppression des jurandes et communautés de commerce, arts et métiers, donné à Versailles, au mois de février 1776*. In-8.

Cette opinion ne m'est pas exclusivement personnelle. M. L.-M. Tisserand a déjà dit : « Le travail a quitté sa forteresse corporative et détruit les ouvrages avancés qui, sous le nom de maîtrises et jurandes, en défendaient les abords. Les grands politiques des XV[e], XVI[e] et XVII[e] siècles, depuis Louis XI jusqu'à Richelieu, avaient démantelé les châteaux pour empêcher une résistance quelconque de s'organiser derrière leurs murailles ; les conseillers de Louis XIV continuèrent cette œuvre de destruction, en substituant aux corporations les surintendances et les Académies, c'est-à-dire un privilège royal à un monopole populaire ; enfin, les économistes du XVIII[e] siècle portèrent le dernier coup à l'ancien édifice féodal : ils abolirent les communautés ouvrières, afin que le travail n'y fût point emprisonné et que l'esprit du passé ne pût s'y maintenir. » (Avant-propos du *Livre des métiers d'Étienne Boileau*, publié par la Ville de Paris, p. 8.)

3. *Mémoire pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*, Paris, 1853, p. 17. — Piganiol de la Force, *Description historique de la ville de Paris*, 1765, t. I, p. 208 et 209.

D'ailleurs, bien avant Louis XIV, dès François Ier, surtout sous Henri IV, l'instinct de domination de la royauté française porta toujours celle-ci à braver, par tous les moyens possibles, les exigences des corporations des métiers et à s'allier avec n'importe qui, même avec l'art étranger, pour détruire un pouvoir devenu insolent par la pratique d'un long monopole, et pour supprimer la résistance inerte et invincible d'une institution réellement indépendante, couverte qu'elle était, comme le roi lui-même, par la majesté de la tradition et du droit coutumier.

Le pouvoir royal avait compris qu'il fallait d'abord faire sortir l'art français des broussailles et des retranchements escarpés du droit féodal, où il aurait pu organiser utilement sa défense, avant de le dompter, de lui mettre un collier et de le mener en laisse. Il s'agissait de lui persuader qu'il n'était pas libre, de lui inspirer l'horreur de sa propre règle en lui montrant les rudes obligations et les vices d'une organisation altérée par le temps. Il importait de le pousser à se dépouiller lui-même de l'armure qui le rendait invulnérable. La monarchie remplit ce programme machiavélique d'abord en créant à l'art français une concurrence frauduleuse, en faisant des maîtres, comme elle faisait des nobles, par décret, par brevet, et en excitant les maîtres de *droit* et les maîtres de *fait* à des procès interminables les uns contre les autres, pour se réserver, à titre de juge du conflit, l'occasion de détrousser à la fois tous les plaideurs et de vendre bien cher sa despotique intervention.

C'est le moment de faire remarquer que dans l'histoire de la Renaissance française, dont la fondation de l'Académie de peinture est l'épilogue, la question de droit public et privé, qui complique la question d'art, éclaire celle-ci d'une façon merveilleuse. Je m'étonne qu'on ne se soit pas encore aperçu de la connexion des deux questions. Étudier, depuis Charles VIII jusqu'à Louis XIV et à la création de l'autorité académique, les luttes de la maîtrise et du pouvoir royal qui déchire à coup d'édits et d'ordonnances la charte des libertés de l'art français, c'est constater l'incessante, sournoise, mais indiscutable conspiration de la royauté contre l'art national ; c'est assister à l'invasion progressive de l'art italien sous le manteau de l'art classique ; c'est prévoir le renversement des esthétiques et des méthodes ; c'est prédire l'avènement de la tyran-

nie antique et italienne; c'est annoncer cent cinquante ans d'avance l'apparition de l'Académie.

Dès les premières heures de la Renaissance classique, Charles VIII, Louis XII, François Ier et tous leurs successeurs avaient commencé à faire sentir aux corporations qui pratiquaient l'art en France le poids de leur pouvoir absolu, au mépris flagrant des garanties assurées par le droit coutumier du royaume. En important de nombreux objets d'art introduits en franchise, en amenant et en entretenant sous leur toit et dans leurs palais, en fraude des lois et règlements, de nombreuses escouades d'artistes étrangers, nos rois commencèrent à porter une première et sensible atteinte à la souveraineté du gouvernement de l'art par lui-même, et au prestige de l'institution publique des maîtrises ou syndicats professionnels. On substituait inopinément un système de concurrence déloyale et sans garantie au vieux monopole régulier et réglementaire consacré par le contrat passé entre l'art français et la monarchie française, quand celle-ci ratifia les règlement des métiers recueillis par Étienne Boileau [1]. Dès lors, les lois de l'économie politique du moyen âge, les prescriptions du robuste et sauvage protectionnisme, qui, dans l'ordre matériel et juridique des choses, était le gardien jaloux et farouche de la pensée française, ne sauvegardèrent plus d'une manière absolument efficace le travail national. Désarmées peu à peu, la tradition et la main-d'œuvre françaises ne pourront plus lutter avantageusement contre les entreprises des étrangers, protégés par les rois.

Préparée dans les châteaux des bords de la Loire, installée ensuite au Petit-Nesle et dans divers palais royaux, l'École d'art, dite de Fontainebleau, commença d'abord dans le domaine de l'art une action dissolvante pareille à l'action exercée par le Collège de France sur la littérature héréditaire. La préférence accordée ou, tout au moins, la concurrence permise aux artistes étrangers à la maîtrise dans les travaux exécutée sur le sol français pour le roi constituèrent certainement une nouvelle et notable ingérence de l'autorité publique dans les affaires de l'art. L'art français, représenté par ses jurés et par les dignitaires autorisés de la maîtrise, ne

1. René de Lespinasse et F. Bonnardot, *Le livre des Métiers d'Étienne Boileau*, publié par la ville de Paris.

fut plus libre, comme par le passé, d'interdire *a priori* et sans discussion les chantiers et le marché du royaume aux artistes non syndiqués ou ne remplissant pas les conditions exigées par la corporation. De plus, les condescendances suffisamment explicites dont bénéficiaient les travailleurs irréguliers, opérant en dehors de la surveillance professionnelle, — manifestation non équivoque du goût royal et des desseins ultérieurs de la royauté, — indiquaient de quel côté penchait et pencherait davantage de jour en jour la balance de l'esthétique officielle. On peut dès lors prévoir l'avenir. L'art français, condamné comme institution sociale par la politique de la monarchie, n'a plus, avant de mourir que trois étapes à franchir, que trois époques à traverser. Je résume ces trois périodes dans les trois formules suivantes :

1re époque. — Le système du libre-échange, pratiqué entre tous les arts de l'Europe sous le manteau du roi, dans ses palais, sous sa responsabilité, par suite d'un privilège laissé à sa discrétion, est substitué au vieux monopole, très sévère, institué par la jalousie des maîtrises pour protéger la production nationale. Le travail français se trouve ainsi mis sur le pied d'égalité vis-à-vis de l'art étranger. Mais celui-ci voit encore entraver d'une façon générale, dans les rapports commerciaux du pays, l'importation et la circulation de ses produits. Il ne peut se montrer que dans les lieux sur lesquels s'étend la main royale ou celle des grands dignitaires de l'État. Partout ailleurs, il est encore obligé de se cacher et de s'agiter dans l'ombre.

2e époque. — Toute entrave disparaît pour les pensionnaires, pour les brevetaires du roi et pour les concessionnaires de lettres de maîtrise. Bien mieux, une véritable prime est accordée au travail exécuté en dehors de la corporation. Ses produits, affranchis des charges qui pèsent sur l'industrie nationale, ne sont soumis à aucun contrôle, à aucune taxe, à aucun impôt. L'exercice illégal de ce travail, exempt de la surveillance normale de la maîtrise, n'est pas seulement toléré auprès du souverain et encouragé par sa présence, mais on va voir le roi assurer au produit de ce travail un écoulement facile et rapide, réglementé par les lois. Le pavillon royal couvre désormais la marchandise irrégulièrement fabriquée, la convoie à travers les provinces du royaume, et la fait entrer vio-

lemment dans le commerce de la nation. Les mœurs se chargent, par la mode, de compléter l'œuvre de destruction commencée par le roi, à l'aide d'atteintes continuelles portées à la législation traditionnelle.

3e époque. — Le producteur irrégulier, l'artiste en révolte contre la loi professionnelle du travail légal, le contrebandier, en un mot, est définitivement le plus fort. Il est placé d'abord au-dessus de la loi, en attendant le jour où il pourra la refaire à son profit. Soutenu de plus en plus par le pouvoir royal, il jette impudemment le masque. Le délinquant d'hier, avec qui le gendarme fait cause commune, peut le lendemain, braver impunément le juge depuis qu'il s'arrange, comme larrons en foire, avec le législateur. Désormais il tiendra arrogamment le haut du pavé. D'opprimé il devient oppresseur; il provoque son adversaire et l'attire à l'écart sur un terrain machiné et semé de chausses-trapes. Absous et sacré par le succès, celui que le droit traitait ci-devant de voleur est promu à la dignité de propriétaire, et, par la grâce d'une législation nouvelle, inventée pour les besoins de la cause, il est proclamé exclusivement respectable, bien qu'il ait conservé ses instincts d'origine.

Peu à peu notre parvenu se fortifie dans l'honneur et dans le lucre, se groupe en société civile, s'organise en syndicat professionnel pour l'exploitation des privilèges qu'il a su se faire attribuer après avoir détruit ceux de la corporation. Il s'entoure d'institutions de défense et de propagande. Il élève enfin sa bastille et, après avoir fondé, par la ruse et par la force, la légitimité de ses prétentions, il passe subitement de l'offensive à la défensive. Sa forteresse est remplie de troupes étrangères et la plupart de ses moyens de défense sont tirés de l'arsenal italien. Il sortira bientôt de ses retranchements pour combattre en rase campagne, sous une devise qui n'en est plus à compter ses victoires en Europe. Le nouveau seigneur de l'art français ne cache plus maintenant ses alliances. Il se fédère ouvertement avec l'étranger. Il accepte un suzerain d'une autre race que la sienne; il reçoit un mot d'ordre venu du dehors; il se met à graviter définitivement dans l'orbite de l'art antique restauré par l'Italie. Cependant il ne croit pas avoir encore assez renié sa patrie ni dépouillé son caractère national. Il

transfère alors, hors de nos frontières, un des sièges principaux de sa production et le centre le plus important de sa pédagogie, ce qu'on pourrait appeler son école militaire. Et c'est ainsi que le *séminaire*, la *pépinière*, comme on disait alors, ou, suivant le mot cruellement ingénu de Beulé, l'*École NORMALE de l'art français*, est installée à Rome, pour y altérer méthodiquement, pour y gâter les unes après les autres toutes les générations successives d'artistes, et pour y creuser séculairement, d'un bras infatigable, le tombeau de l'art français.

Voilà, fournie par l'examen des documents de l'histoire économique, la réfutation de l'idyllique extrait de naissance rédigé par Pidanzat de Mairobert, au nom du XVIII[e] siècle, pour être déposé, au milieu des lampions d'une apothéose de carton doré, dans le berceau poétisé de l'Académie. La démonstration suivra. La première des étapes de la montée de l'art français vers son calvaire vous est connue. J'en ai traité ici en 1890 [1]. Vous connaîtrez cette année les deux autres.

1. *La sculpture française avant la Renaissance classique*, leçon du 11 décembre 1889. (Tome II des *Leçons*, pages 159-189).

TROISIÈME LEÇON

LE ROMANISME ET LA ROYAUTÉ

Intervention du Romanisme dans la société française et dans l'art français. — Son inévitable alliance avec le pouvoir royal. — Dégallicanisation et déchristianisation de la France par la politique de la royauté, depuis le XVIe siècle jusqu'au XVIIIe. — Œuvre néfaste de la Maison de Bourbon qui poursuit l'unité de la nation en sacrifiant la personnalité des provinces. — L'esprit académique, continuant les effets de l'esprit pédagogique, arrache à la France les derniers sentiments nationaux et tue l'idée de patrie au bénéfice d'un internationalisme banal. — Création dans le cœur des Français d'une chimérique nationalité latine, abstraite et philosophique. — Disparition du caractère national français.

Pendant les péripéties de l'évolution économique qui, à elles seules, auraient suffi à donner aux évènements la forme qu'ils ont présentée, l'art antique, remis en honneur depuis un siècle à peine, possédant déjà des théories séduisantes, les promenait avec ostentation dans toute l'Europe et les appuyait des heureuses expériences tentées en Italie. Transfigurée par l'histoire, poétisée par la littérature, exempte des mille incommodités, des mille vulgarités d'un usage quotidien, la doctrine antique apparaissait sans le cortège embarrassant d'une civilisation pratique, d'ensemble et sans s'être encore mêlée à tous les rouages d'une organisation sociale, comme celle à laquelle l'art national se trouvait indissolublement lié et rivé. A la fois vieilles et nouvelles, ces théories-là n'avaient encore pris parti pour personne dans le monde moderne. Elles n'avaient pas reçu d'appropriation définitive. Elles étaient libres de toute compromission dans l'œuvre d'un passé immédiat qu'on voulait faire oublier. D'autre part, l'aristocratie et le pouvoir

royal, qui reniaient en ce moment leurs origines ethniques et féodales, devaient regarder, en France, le succès de la Renaissance et du Romanisme comme leur œuvre personnelle, et chercher de ce côté un allié, gagné d'avance par de premiers gages d'amitié. On pouvait hardiment s'unir avec le principe nouveau sans être obligé de traiter d'égal à égal avec lui.

Pratiqué par des mains françaises ou étrangères, en tout cas professé brillamment chez nous, l'art antique venait donc à point, comme le droit romain, précédemment utilisé pour aider la monarchie française à sortir des lisières gênantes du droit féodal et pour se débarrasser d'un seul coup de certaines obligations contractuelles alourdies par le temps. Faut-il parler de la fascination exercée par tout ce qui touchait à cette puissance extraordinaire, à cet empire universel, héritage convoité par les grands États rivaux en Europe, prétention qui a coûté bien cher à l'Allemagne comme à nous-mêmes, mais qui, en définitive, n'a pas exigé d'elle le sacrifice de sa langue maternelle, ni l'abjuration de sa conscience, ni le désaveu de son histoire ? Vous pressentez donc que, bien qu'il ait eu beaucoup d'autres causes, le triomphe du Romanisme pourrait encore s'expliquer chez nous uniquement par la raison politique.

Entre le Rhin, les Alpes, les Pyrénées et la mer, l'unité, l'uniformité des sentiments politiques, sociaux, littéraires et esthétiques, s'était produite une première fois depuis le début de l'ère chrétienne, par l'adoption simultanée, sur tous les points du territoire gaulois, de la culture païenne, par l'introduction du modèle romain, par l'application d'un système d'administration inventé par la domination latine. En ce qui concerne la langue, vous avez déjà constaté le résultat. Les classes dirigeantes et les pouvoirs publics n'oublièrent jamais l'efficacité et la commodité de ce moyen de gouvernement, de cet instrument d'unification. En France, quand l'incorrigible tempérament barbare voudra poindre et se donner libre carrière, l'unité gallo-romaine se refera toujours périodiquement de la même façon, par Rome, par son outillage légal, administratif, intellectuel, par la mise en mouvement de la vieille machine [1], con-

1. Voyez Taine, *Origines de la France contemporaine, l'ancien Régime*, t. I, p. 4.

servée pour imposer aux turbulences modernes le calme étouffant et mortel de la *Pax Romana*. M. Gaston Paris a fait des « Écoles, des Académies et des salons » (*sic*) de la Gaule, aux temps romains, une peinture excellente, qu'on pourrait appliquer à l'œuvre de l'École académique du XVIIe siècle, sans que le portrait cessât d'être ressemblant [1].

Nous voyons clair enfin dans le dédale longtemps obscur des origines de la France moderne. En art, comme dans tout le reste, qui pourra nier les affinités instinctives du Romanisme et du pouvoir royal, dont le rôle ingrat et malheureux, à partir du règne des Bourbons, fut de remonter le courant de l'histoire en dehors du temps et du lieu où toute histoire nationale commençait pour nous et pour lui ? N'a-t-il pas préparé la Révolution politique de la fin du XVIIIe siècle, de compte à demi avec le Romanisme, par toutes sortes de moyens antipathiques à notre véritable tempérament paternel ? Taine a démontré admirablement que la monarchie a fait l'unité et la centralisation de la France dans le domaine matériel et dans le domaine moral — Dieu sait que c'étaient de bonnes choses en elles-mêmes — mais par de mauvais moyens, qui compromirent d'abord cette monarchie et produisirent ensuite leurs funestes effets pendant la Révolution. La Royauté a légué à la République une nation unifiée ; c'est vrai. Mais la France n'avait acquis cette unité qu'en perdant la moitié de son caractère, comme autrefois, en parlant latin, elle avait déjà perdu la moitié de son âme, suivant la belle expression de M. Gaston Paris [2].

L'histoire de l'art démontre cette vérité mieux que l'étude de toutes les autres branches de la civilisation des XVIIe et XVIIIe siècles. Pour supprimer plus rapidement l'esprit particulariste et provincial qu'avait si soigneusement entretenu le haut moyen âge, la politique royale, aidée de la littérature et de l'art, fut amenée à affaiblir, à étouffer l'esprit français lui-même, à refroidir le cœur national, à attiédir le patriotisme rétrospectif.

La conscience naturelle, les instincts de race, la voix du sang furent remplacés, de toutes parts, par un esprit factice, par une

1. *La littérature française au moyen âge*, p. 9 et suivantes.
2. *La littérature française au moyen âge*, p. 11.

idéologie vague[1], par un veule sentiment qui nous rattachait, au moyen d'une généalogie fantaisiste, à des origines de contes de fées. On ne nous fit pas tout à fait descendre des dieux de l'Olympe latin, mais, tout au moins, d'une humanité surhumaine ayant vécu sous d'autres climats et célébrée dans les classes par une rhétorique de collège de jésuites et par des discours latins de lauréats. On nous a habitués, petit à petit, à nous croire les successeurs désignés et nécessaires des Grecs et des Romains de tragédie. On osa donner la continuation de leurs destinées comme but unique à l'activité des temps modernes. Nous oubliâmes, à ce métier, que nous étions un des principaux peuples rachetés de l'esclavage latin par la morale du Christ[2]. Nous perdîmes aussi la notion de notre mentalité septentrionale. Nous cessâmes de nous dire fils des Gaulois, surtout des Francs[3]. Nous rougîmes d'avoir vu le jour sur la terre sacrée, nommée la « douce France » par des trouvères ridiculisés, qu'on traitait de gothiques et de barbares.

Écoutez Voltaire : « Je viens de lire un auteur qui commence par ces mots : *Les Francs dont nous descendons*. Eh ! mon ami, qui vous a dit que vous descendiez en droite ligne d'un Franc ?... La prétendue loi salique, écrite, dit-on, par des barbares, est une des plus absurdes chimères dont on nous ait jamais bercés. Il serait bien étrange que les Francs eussent écrit dans leurs marais un code considérable... Ce qu'il y a de plus ridicule, c'est qu'on nous donne cette loi salique en latin, comme si des sauvages, errant au delà du Rhin, avaient appris la langue latine... Quelle que soit l'époque où les coutumes nommées *loi salique* aient été rédigées sur une ancienne tradition, il est bien certain que les Francs n'étaient pas de grands législateurs.[4] »

Issu, dans notre direction morale et notre éducation pédagogique,

1. Voyez Taine, *Les origines de la France contemporaine, l'ancien Régime*, p. 257 à 260, p. 426 et suivantes.

2. Taine, *Origines de la France contemporaine, l'ancien régime*, p. 380 et suivantes. — Châteaubriant, *Génie du christianisme*, Œuvres complètes 1843, t. III, p. 3 et dernier chapitre du livre sixième.

3. Voyez Étienne Pasquier, *Les recherches de la France*. — Raoul Frary, *La Question du latin*.

4. Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Œuvres complètes, t. XL, p. 344, 345, 346.

de l'alliance du Romanisme et du pouvoir royal, sorti de l'esprit des Académies et des programmes universitaires ou des collèges de jésuites, un certain état d'âme particulier a été incontestablement produit et formulé par la littérature et par les arts. Il porta la France à s'abstraire comme principe ethnographique, à penser, à légiférer, non pas en vue de sa propre nationalité, mais en vue de l'humanité tout entière. C'est lui qui dictera, non pas une charte d'affranchissement du génie français, mais le code des droits de l'homme et du citoyen universel, code *passe-partout* applicable à tous les peuples de la terre. Cette tendance avait bien été un peu partagée par les autres nations de l'Europe, où l'unité essayait aussi de se faire par l'adoption du type uniforme de la civilisation latine. Mais elle ne fut nulle part plus développée qu'en France.

Je vous démontrerai à mon tour que l'Académie de peinture et de sculpture ne traita pas mieux les sentiments les plus délicats, les plus intimes, les plus individuels du cœur français, que sa sœur aînée, l'Académie française, ne traitait les mêmes sentiments dans la personne de Jeanne d'Arc. Les deux sœurs n'étaient attendries et ne devenaient « sensibles » qu'au seul nom de *Mucius Scævola*, de *Decius*, dont les hommes de loi romaine, devenus jacobins, évoquaient la mémoire.

QUATRIÈME ET CINQUIÈME LEÇONS

LE ROMANISME ET L'ITALIE

Dans la première partie de la quatrième leçon, Courajod reprit et résuma la théorie exposée dans les trois premières : il la suivit dans la littérature et dans quelques faits sociaux. Il montra une fois de plus « comment le Romanisme, pratiqué par les Académies, s'était systématiquement appliqué à éliminer de la pensée française tout ce qui était naturel et vivant ». Puis il formula cette conclusion, qui fut une des idées dominantes de son cours : « l'École de David est l'aboutissement nécessaire de la doctrine académique. »

A l'exemple de Taine montrant la révolution politique de la fin du XVIIIe siècle préparée de longue main par tout l'ancien régime, il ne me sera pas bien difficile de vous prouver que la réforme de David et l'aboutissement de l'école française à l'impasse de la 4e classe de l'Institut étaient virtuellement contenus dans les institutions de Colbert et de Louis XIV.

La Révolution fut ingrate au point de vue de l'art comme au point de vue politique. Elle renia ses pères et les exécuta aussi bien dans ses livres et ses déclamations que sur la place publique, sans pouvoir toutefois anéantir son état civil, ni tromper l'histoire, ni falsifier sa généalogie. Sous la plume et par la voix de ses esthéticiens et de ses rhéteurs, elle conspua inconsidérément les fondateurs de sa propre doctrine et persista jusqu'à la fin à ne pas vouloir les reconnaître. David détruisit l'Académie de peinture par jalousie jacobine, mais il se hâta, par intérêt doctrinal, par nécessité, de la reconstituer, de la rendre bien autrement intolérante et définitivement intolérable.

En effet, à moins de revenir franchement aux traditions politiquement, géographiquement et ethnographiquement nationales, on ne pouvait plus se passer de cette institution. C'était la clef de voûte de tout un système qui, de notre art spontané et instinctif du moyen âge, avait fait un art factice, conventionnel, idéologique, international, et d'essence purement latine, sous la mensongère étiquette du nom français. La France, grisée par le succès, se consolait d'avoir perdu dans la bataille son uniforme, son mot d'ordre, son cri de guerre ; elle ne regardait plus les couleurs du drapeau qu'elle portait, du moment que ce drapeau était acclamé et se montrait partout au premier rang. Mais David, en agissant comme il l'a fait, n'était que le dernier voltigeur de Louis XIV. Il reconstruisait la Bastille et la geôle qu'il prétendait avoir démolies.

David, Chaussard et les autres pontifes républicains du dogme académique ne doivent pas nous donner le change quand ils insultent Le Brun, bafouent et suppriment la vieille Académie. Deseine l'a très bien démontré sans avoir toujours le sentiment de l'œuvre accomplie par lui. Ce que les révolutionnaires critiquent dans l'esthétique ci-devant officielle de l'institution royale, ce n'est pas le principe lui-même, c'est seulement l'interprétation relâchée, la pratique dégénérée de ce principe. Ce que David « proscrit » dans Le Brun, c'est précisément la partie du talent de cet artiste que nous prisons le plus aujourd'hui, ce qui subsiste encore en lui de la liberté et de la personnalité de l'art moderne, ce qu'il a su nous conserver de l'esprit et de l'atmosphère morale de son temps. Dans l'œuvre de l'Académie, David ne hait que les qualités.

Au moment où Bénezech, ministre de l'intérieur, dans un mémorable discours-programme, disait aux artistes de l'école française le 9 floréal an IV : « La liberté vous invite à retracer ses triomphes... Ayez un caractère national et que les générations qui vous succèderont ne puissent vous reprocher de n'avoir pas paru français dans l'époque la plus remarquable de notre histoire[1]. » Eh bien ! c'est à ce moment précis que, par une ironie singulière, l'art de la République a été, comme le sera celui de l'Empire, tout ce qu'il y a de moins personnel.

1. Cette phrase a servi d'épigraphe à l'*Histoire de l'Art pendant la Révolution*, de Jules Renouvier.

Vous savez que c'est la théorie même sur laquelle repose depuis longtemps tout l'édifice de l'institution académique. Rappelez-vous les prescriptions de Colbert aux premières heures de la fondation de l'école de Rome : de l'émotion personnelle et individuelle en face de la nature et du modèle antique, il n'est pas question. Il lui faut des copies aussi exactes que possible de l'idéal unique, absolu et réalisé, que nous ont légué les Romains et que nous avions trop longtemps méconnu. La doctrine de David, c'est l'esthétique de Winckelmann appliquée. Mais qu'est-ce que l'esthétique de Winckelmann ? C'est la pensée épurée de Caylus, condensée, renforcée, raffinée. Qu'est-ce que le sentiment de Caylus ? C'est la vieille idolâtrie de Fréart de Chantelou et de Claude Perrault.

Le marquis de Laborde, dans son rapport célèbre sur l'*Union des Arts et de l'Industrie*, a très bien défini l'œuvre néfaste de David et de son école académique. Écoutez-le :

« Le pastiche de l'antiquité, dit le marquis de Laborde, devient une loi appliquée sans discernement et les yeux fermés au domaine de l'art. Comment expliquer qu'une société entière, que les découvertes de la chimie et de la physique jettent dans un courant d'innovations, de nouveautés, de bouleversements à tourner la tête, à rendre fou, au lieu de demander aux arts les innovations les plus excentriques, au lieu de repousser ce qui sent le vieux, la copie, la redite, ne se plaise que dans l'imitation la plus servile de tous les styles usés par les siècles ?... Quoi qu'il en soit de la cause, nous subissons durement depuis soixante ans cette domination d'eunuques tyranniques. De cette influence délétère date la manie imitative, l'ambition de patients copistes, la gloire des contrefacteurs qui, depuis lors, s'est emparée des artistes et a fait le tour du monde. »

Au moyen âge, notamment aux XIIIe, XIVe et XVe siècles, l'internationalisme avait été pratiqué par des Français et des Flamands au bénéfice des arts et de l'esthétique de la France du Nord, de la Flandre et de l'Allemagne. Le règne universel du gothique n'a pas été autre chose. La couleur générale, la tendance universelle de l'art de l'Europe venaient alors, en effet, de la volonté septentrionale. C'est le contraire qui se passe à partir de la fin du XVe, et surtout pendant le XVIe et le XVIIe.

L'internationalisme nouveau, pratiqué depuis la Renaissance classique dans toute l'Europe, excepté dans l'École de peinture hollandaise, se constitue aux dépens des écoles du Nord et au bénéfice des arts de l'Italie.

C'est la revanche du Midi et la résurrection des inspirations païennes. Dans les mélanges produits par cet internationalisme, les caractères spéciaux et individuels de chacun des arts européens ne disparaissent pas complètement, mais ils cessent d'être le ferment. Ils ne forment pas non plus l'élément directeur. Ils se bornent à tempérer l'élément principal qui est l'élément latin. Les éléments nationaux dans l'art de tous les peuples sont réduits à l'état d'appoint.

Au XVIIe siècle, l'Italie et Rome surtout exploitaient, accaparaient et absorbaient le génie de l'Europe, et forçaient celui-ci à la servir. C'est l'histoire renouvelee des armées barbares de l'Empire en décadence. A ce moment, la plupart des soldats de Rome, tous ses défenseurs avaient la discipline latine, recevaient de Rome le mot d'ordre, combattaient sous les Aigles romaines, mais sans avoir la plupart du temps, dans les veines, une goutte de sang romain.

En appelant le Bernin à Paris, on ne voulait pas seulement obtenir du célèbre sculpteur des ouvrages personnellement recommandés par la réputation de leur auteur ; on voulait surtout recevoir de lui et de ses ouvrages une direction, un enseignement, une initiation complète aux méthodes et aux procédés de l'Italie. Je l'affirme.

En dehors du but avoué de fabriquer pour le Roi et pour l'enseignement public des copies exactes des modèles antiques, l'Académie de France à Rome a été au début une école destinée à fabriquer de petits Bernins.

Preuves documentaires à l'appui des preuves monumentales déjà fournies.

Le Val-de-Grâce était en construction. Bien entendu, cette construction que nous sommes allés examiner ensemble l'année dernière était inspirée du goût italien, édifice et mobilier, extérieur et intérieur. Un inévitable baldaquin à l'italienne avait été commandé à l'architecte du Monastère qui était alors Leduc. L'architecte avait raffiné la pensée essentiellement italienne créée à Rome par le Bal-

daquin type de Saint-Pierre de Rome, œuvre du Bernin : Cette œuvre était la plus renommée de tous les travaux du Bernin, elle était célèbre dans toute l'Europe. Le pape Urbain VIII, à ce moment sur le trône pontifical, raffolait de Bernin. Il avait sacrifié les fameuses poutres en bronze du portique du Panthéon, et les avait fait fondre, pour fournir la matière nécessaire au Baldaquin élevé par le Bernin au-dessus du tombeau des Apôtres. Ainsi, chose étrange ! c'est un précieux monument antique qui paya la rançon de cette œuvre hybride de la Renaissance antique corrompue.

A Paris, on chercha à mettre Bernin en opposition avec Leduc et à le substituer à ce dernier : « Reparlant ensuite du dessin de l'autel du Val-de-Grâce, il (Bernin) nous a dit qu'ayant fait excuse à celui qui est l'architecte (Leduc) de ce qu'il était obligé de mettre la main à son ouvrage, mais qu'il ne pouvait refuser d'obéir à la Reine mère qui l'avait voulu, il lui avait répondu qu'il y avait un remède aisé qui était de dire que le modèle de l'autel qu'il avait vu était très beau ; qu'il répartit à cela que, s'il était très beau, le sien servirait à le faire paraître davantage ».

Puis, bientôt, l'autre dessein s'accusa : « Le cinquième jour [du mois de juillet], nous avons été à Saint-Germain où le Cavalier a porté le dessin du derrière du Louvre, et celui de l'autel du Val-de-Grâce... Arrivés à Saint-Germain, nous avons été chez M. Colbert et, entrés dans son Cabinet, il a vu les dessins du Cavalier, particulièrement celui de l'autel du Val-de-Grâce. Après les avoir considérés quelque temps, il a dit : « Je voudrais qu'il eût coûté au Roi deux cent mille écus, et qu'il y eût en France un homme capable de faire ces ouvrages. » Ce qui semblait vouloir dire que le Roi devrait donner deux cent mille écus pour retenir le Cavalier. Mais il s'est expliqué et a dit que s'il y avait un homme qui fît de pareilles choses, il y en aurait d'autres qui approcheraient de cette suffisance. Il a ajouté après que Sa Majesté ne veut rien épargner pour rendre les arts florissants en France, que pour cet effet elle voulait entretenir à Rome des jeunes gens pour étudier la sculpture et la peinture, qu'il envoyait un nommé Errard pour les conduire et prendre une maison où ils seraient entretenus aux dépens du Roi ; Le Cavalier a dit que cela était bien, mais qu'il fallait tenir une autre méthode que par le passé... M. Colbert a

approuvé son sentiment et a demandé s'il ne voulait pas bien que les jeunes sculpteurs que le Roi entretiendrait allassent chez lui pour s'instruire sous sa conduite. Il a dit qu'oui et qu'il faudra qu'ils travaillent aux statues du Louvre, dont il fera les modèles et aura soin de les faire exécuter; qu'à Rome il y a même deux ou trois sculpteurs français fort habiles. M. Colbert lui en a demandé les noms, mais il n'a pu les lui dire [1]. Durant cet entretien, il lui a témoigné ouvertement que le Roi souhaiterait bien qu'il demeurât en France pour l'exécution de tous ses ouvrages; à quoi il n'a rien répondu. »

Et plus loin : « M. Colbert étant passé dans la grande galerie et y ayant trouvé de jeunes garçons qui dessinaient d'après M. Poussin, il a regardé leurs dessins et m'a demandé si je savais qu'il allait faire une Académie à Rome. Je lui ai répondu qu'il m'avait déjà dit qu'il y envoyait M. Errard, lequel aurait soin de conduire de jeunes peintres. Il a ajouté que, pour la sculpture, M. le Cavalier avait dit qu'il recevrait chez lui ceux qui y voudraient aller étudier. » Ce texte vous sera encore confirmé dans la suite par d'autres passages plus explicites.

Cicognara a aussi constaté que l'Académie de France fut instituée à Rome pendant le règne, on pourrait dire pendant la dictature du Bernin.

Maintenant vous n'admettrez pas avec moi qu'on puisse me contester cette vérité : L'Académie de France à Rome a été un des rouages principaux et intentionnels de la déformation, de la désarticulation intellectuelle de la France artiste.

Ce n'est pas le malheur des temps et l'inconsciente erreur de l'opinion publique qui ont produit fatalement ce fâcheux résultat. Il y a eu acte de la volonté royale : il y a eu œuvre et manœuvre de l'activité ministérielle de Colbert. Il y a eu préméditation de l'administration publique. Il y a eu intervention et, par conséquent, il y a responsabilité de l'État.

1. Il y eut un certain nombre de sculpteurs français à Rome au XVIIe siècle, et entre autres un nommé Claude, qui exécuta sous la direction de Bernin une des quatre figures gigantesques de la place Navone. Voyez Dussieux, *Les artistes français à l'etranger*, 1856, in-8, p. 345.

SIXIÈME LEÇON

WINCKELMANN

Mesdames, Messieurs,

Je vais analyser la pensée de Winckelmann [1] pour vous montrer quel a été le microbe qui a fait mourir l'art du XVIIIe siècle.

Écoutez bien cette analyse. Elle éclaire tout l'art académique postérieur à l'adoption de la pensée de Winckelmann. C'est la clef intellectuelle de tout l'art français, depuis la réforme de David et l'introduction chez nous de l'idéal de Canova.

Winckelmann part d'une certaine conception de la beauté, dont il cherche la réalisation dans les œuvres d'art des anciens, chez les Égyptiens, les Étrusques, les Grecs et les Romains, et qui lui sert de *criterium* pour apprécier ces œuvres; mais cette conception est étroite jusqu'à être fausse. Il fait consister le beau dans l'idéalisation des formes, dans ce qu'il appelle énergiquement l'*inappropriation*, c'est-à-dire dans une forme qui n'est ni propre à telle ou telle personne, ni l'expression d'un état de l'âme ou d'un sentiment passionné, ce qui mêlerait à la beauté des traits étrangers et en altèrerait l'unité.

Avec cette théorie, au lieu de produire des êtres réels, vivants, on aboutirait à des types généraux, abstraits, de pure convention, ce qui serait mortel pour l'art. L'horreur profonde de Winckelmann pour la vulgarité le jetait dans l'excès contraire. De plus, les ouvrages antiques qu'il admira le plus et qu'il signala à l'admiration

1. Jean-Joachim Winckelmann, né à Stendal, dans le Hanovre, le 9 décembre 1717, fut assassiné à Trieste, le 8 juin 1768.

des autres avec un éloquent enthousiasme, devaient le confirmer dans cette erreur ; ils appartiennent en effet à cette époque où l'art grec se copiant lui-même et, perdant de son originalité à chaque copie, aboutissait à des formes élégantes sans doute, mais froides et sans caractères. Depuis cette époque, on a exploré la Grèce et découvert les véritables chefs-d'œuvre. Les marbres d'Égine, les incomparables sculptures du Parthénon, quelques bas-reliefs, quelques statues, parmi lesquelles on peut citer la *Vénus de Milo*, nous ont révélé une beauté bien autrement grande, vivante, personnelle que l'élégance de l'*Apollon du Belvédère* ou même le charme exquis de la *Vénus de Médicis*.

J'ai dit ce qui explique l'erreur de Winckelmann ; il est juste de dire ce qui la répare : c'est d'abord cette chaleur qui le saisit devant les belles œuvres qu'il interprète et l'élève au-dessus de son système ; c'est ensuite la clairvoyance admirable avec laquelle il les classe, détermine leur place, leur caractère, leur époque ; c'est enfin ce goût naturellement pur, noble, grand, qu'il porte dans tous ses jugements. En 1763, Winckelmann fut nommé antiquaire de la Chambre apostolique. Il fit paraître en 1764 ses *Monuments antiques inédits* et en 1767 un Supplément à l'*Histoire de l'art*.

La pensée de Winckelmann n'a été qu'une modalité de la grande erreur académique du XVIIe siècle et qu'une forme spéculative, philosophique, poétique, donnée à la manie pédagogique de la théorie de la Renaissance classique recréée par l'antique romain ou gréco-romain.

Après avoir eu de nombreux précurseurs français et académiques Winckelmann a été le fondateur d'une fausse religion, qui a tenu le monde agenouillé devant ses autels. C'est véritablement sur son idéal artistique qu'a vécu toute l'Europe de 1765 à 1828, c'est sur la conception fausse qu'il avait donnée du *Beau* que s'est formé l'esprit de l'École de David et de Canova, tout l'esprit de la quatrième classe de l'Institut. L'influence de Winckelmann fut énorme dès le premier jour. En matière d'art, toute la fin du XVIIIe siècle n'a juré que par lui. Son nom était dans toutes les bouches. Tout le monde l'invoquait, même sans avoir lu ses ouvrages.

Le bon, le doux, l'innocent, l'inspiré, le rêveur, le sincère Winckelmann, est devenu ainsi, une fois sa doctrine érigée en dogme, le

plus redoutable des tyrans et le plus dangereux des maîtres. Sa théorie du faux romano-grec idéal empoisonna tout l'art du commencement du siècle. Emeric David lui-même en est infecté [1]. Nous ne pouvions être affranchis de ces faux modèles éternels que par la découverte de la Grèce.

Le chef-d'œuvre de l'art grec pour Winckelmann, c'est le *Laocoon*. Winckelmann a défié l'homme de pouvoir jamais aller plus loin. (Voir t. II de l'*Histoire de l'art*). Le malheureux n'avait pas la moindre idée de ce que devait nous révéler la Grèce. Blasés que nous sommes aujourd'hui depuis les fouilles d'Égine et celles d'Olympie, ne frémissons-nous pas nous-mêmes à chaque nouvelle découverte ? J'en appelle à ceux qui ont vu le produit des fouilles récentes de Délos. Quelle triste figure faisait à l'École des Beaux-Arts, à côté des marbres des hautes époques, la pauvre statue de l'Antinous devant laquelle Winckelmann se serait agenouillé ? Le défi qu'il a jeté à l'art grec a été fièrement relevé.

La folie, la griserie de l'art italien était montée au cerveau de Winckelmann. Il avait lui aussi, comme les Français, sous l'inspiration académique, perdu le sentiment de la patrie. Il avait fini par prendre son pays en horreur et par mépriser l'art du Nord et la nature du Nord. Il lui était arrivé ce qui arrivait à la plupart des pensionnaires de l'Académie de France à Rome. C'est un cas pathologique très important à constater, à savoir : la folie de Rome et ses ravages scientifiquement constatés dans certains cerveaux très cultivés et dans certaines âmes simples, bonnes, confiantes.

En 1768, Winckelmann entreprend un voyage en Allemagne en compagnie de Cavaleppi, sculpteur romain souvent cité dans ses ouvrages. Cavaleppi a laissé un journal de ce voyage, dont on trouve une édition en tête de la traduction française de l'*Histoire de l'art*. Ce récit est très curieux et nous fait admirablement connaître l'étrange maladie mentale dont finissent par être atteints tous ceux qui habitent trop longtemps les maremmes intellectuelles de Rome et vivent dans les émanations de la *Cloaca maxima* du monde latin.

« Nous partîmes de Rome, dit Cavaleppi, l'abbé Winckelmann et moi, le 10 avril 1768, dans l'intention de faire un tour en Alle-

1. Voyez *Recherches sur l'art statuaire*.

magne; lui, avec le projet de veiller de plus près à la traduction de son principal ouvrage dans une langue plus universelle, c'est-à-dire en français, et moi, uniquement pour voir de nouveaux pays et de nouvelles choses. Nous prîmes notre route par Lorette, Bologne, Venise et Vérone; dans toutes ces villes, nous fîmes chacun nos observations selon la diversité de nos goûts et de nos professions. De là nous gagnâmes le Tirol par les Alpes. Pendant que nous avancions dans les gorges des montagnes, je remarquai tout d'un coup que Winckelmann changeait de visage. Il me dit alors d'un ton pathétique : « Voyez, mon ami, quel horrible aspect ! Quelles terribles hauteurs ! »

Je m'arrête, Messieurs, pour vous faire sentir la valeur et la portée de ces paroles. S'il y a au monde quelque chose de plus particulièrement admirable dans la nature alpestre, c'est le débouché de la vallée de l'Adige dans le bassin du Pô. Le panorama de Vérone comme celui du lac de Garde est un des plus beaux de la terre. De plus, je vous rappellerai que le sentiment de la nature vraie et de la nature locale s'était déjà éveillé dans le cœur des hommes du XVIIIe siècle. Beethoven naissait, et les environs de Vienne l'attendaient, le guettaient pour lui inspirer la symphonie pastorale. L'âme allemande d'alors qui n'avait jamais été plus tendre, le cœur des races blondes, qui n'avait jamais été plus gonflé de larmes, allaient éclater en soupirs et en sanglots, à la voix de Gœthe, en écoutant *Hermann et Dorothée*, en dévorant *Werther*. Eh bien ! l'art plastique allemand et la philosophie allemande, par suite de la folie académique et classique, étaient en complet désaccord avec la pensée allemande. La pensée classique, en Allemagne comme en France, avait absolument détruit l'admirable harmonie, l'équilibre qui régna toujours aux grandes époques de l'humanité dans les diverses manifestations de l'esprit d'un peuple.

« Peu de temps après, ajoute Cavaleppi, lorsque nous étions déjà sur le territoire de l'Allemagne, il s'écria encore en m'adressant la parole : « Quelle pauvre architecture ! Voyez ces toits, comme ils sont terminés en pointes ! » Et il dit tout cela avec tant de véhémence que ses paroles exprimaient très vivement le dégoût que lui inspiraient ces objets. Je m'imaginai d'abord qu'il plaisantait ; mais, voyant qu'il parlait sérieusement, je lui répliquai que la hauteur

des montagnes avait quelque chose de grand qui me charmait ; que, quant à la façon pyramidale de bâtir, elle aurait dû plutôt me choquer, moi qui suis *Italien*, que lui, qui était *Allemand*. Pendant toute la route, mon compagnon de voyage n'avait pas discontinué de me tourmenter par son incompréhensible mélancolie ; *de manière que je croyais quelquefois qu'il était devenu fou*. J'employai tous les moyens pour relever son courage : je le priais, je me fâchais, le tout inutilement. A toutes mes remontrances, sa réponse était : *Torniamo a Roma*, retournons à Rome. C'est ainsi que nous arrivâmes à Vienne, tous deux le cœur serré. Nous fîmes la cour à différents seigneurs de cette capitale. Je trouvai moyen de les instruire de la disposition singulière de l'âme de mon ami. Ils s'efforcèrent tous à l'envi de le détourner de son dessein. Mais cette dernière tentative fut aussi inutile que les autres : il leur donna les mêmes raisons qu'à moi. Je ne puis penser, sans attendrissement, aux paroles affectueuses de S. A. le prince de Kaunitz, pour dissuader Winckelmann de retourner en Italie. Lorsque nous remarquâmes qu'il persistait dans sa résolution et qu'il avait l'air fort abattu, nous ne voulûmes pas le tourmenter davantage. Le voyant pâle et tremblant, je le pris par la main et je lui dis les larmes aux yeux : « Mon cher ami, vous faites mal ! Mais puisque vous le voulez ainsi, prenez soin de vous, je vous recommande à la bonté divine ! » L'émotion fut si vive qu'il en eut la fièvre et qu'il fut obligé de garder le lit pendant quelques jours. Il n'était pas encore rétabli, lorsque je le quittai dans la maison de M. Schmidt Mayr et que je me préparai à continuer mon voyage. »

Winckelmann resta à Vienne jusqu'au commencement de juin. Il partit de là pour aller se faire assassiner à Trieste par un nommé Archangeli, qui avait abusé de la confiance d'un fou et d'un monomane.

Je crois vous avoir bien fait comprendre les causes morales qui produisirent le style académique du Premier Empire et de la Restauration, style dont nous avons constaté l'existence, le caractère, et que nous avons défini, mercredi dernier, dans les salles du Louvre. Il faut y ajouter quelques faits matériels et signaler l'influence qu'eut sur le goût public l'importation en France des statues du Vatican, après la campagne victorieuse de Bonaparte en Italie.

Le déballage de ces marbres à Paris a produit un effet qu'on aurait pu calculer d'avance et chiffrer mathématiquement, comme on chiffre et comme on cube les forces naturelles ou industrielles. Les prototypes du beau, longtemps respectés de loin et vénérés de confiance, sur la foi d'un rêveur qui déclarait qu'ils étaient le dernier mot, le dernier effort de l'humanité, étaient enfin à notre portée, devenaient tangibles et assimilables. Comment n'aurait-on pas cru pouvoir se les assimiler par la copie intégrale, par la transcription exacte ?

Voyez la cérémonie de l'installation au Louvre de l'Apollon du Belvédère [1]. Songez à l'effet des cérémonies publiques sur l'esprit d'un peuple, et remarquez la présence et l'intervention de Vien. Vien était le doyen des artistes célèbres, le maître de David, et considéré ou représenté comme un précurseur.

Le succès des antiques du Vatican fut une affaire de mode. On ne s'intéressa en commençant qu'aux seules pièces de la statuaire classique, qui avaient été illustrées et recommandées par Winckelmann. Et pourtant, il y avait depuis longtemps de très belles statues antiques dans les collections royales et particulières en France. Mais ces statues n'avaient pas d'auréoles littéraires.

Voyons ce que nous enseignent quelques-uns des principaux livres écrits sur la matière que nous avons à traiter. Quelque-

1. Le 16 brumaire, le premier consul s'étant présenté pour voir les salles des statues antiques, dont l'ouverture publique a eu lieu aujourd'hui 18 brumaire, l'administrateur et les membres du Conseil lui ont proposé de placer entre la plinthe de la statue de l'Apollon et son piédestal l'inscription suivante, rapportée dans un des procès-verbaux de l'Administration :

« La statue d'Apollon qui s'élève sur ce piédestal, trouvée à Autun sur la fin du XVe siècle, placée par Jules II au Vatican au commencement du XVIe, conquise l'an V de la République par l'armée d'Italie, sous les ordres du général Bonaparte, a été fixée ici, le 4 germinal an VIII, première année de son consulat... »

Et au revers :

« Bonaparte, premier consul, Cambacérès, deuxième consul, Lebrun, troisième consul, Lucien Bonaparte, Ministre de l'Intérieur. »

Le premier consul s'étant rendu à cette invitation, le citoyen Vien lui a présenté, au nom des artistes, l'inscription qu'il a intercalée entre la plinthe et le piédestal de la statue. En se retirant, le premier consul, après avoir témoigné toute sa satisfaction de voir les salles ainsi disposées, a invité les membres de l'Administration à aller dîner chez lui.

fois les auteurs dont je repousse les doctrines nous fourniront eux-mêmes de précieux renseignements et de puissants arguments. Vous ne pourrez pas manquer d'être convaincus. Vous entendrez plusieurs cloches, et toutes donneront le même son.

Le premier livre à interroger est la grande *Histoire de la Sculpture* de Léopold Cicognara (1813-1818). Le point à constater est chez Cicognara la doctrine de l'unité d'esthétique.

Non seulement l'esprit qui anime le livre de Cicognara contient cette thèse de l'esthétique unique. Mais le titre de la deuxième édition, celle de Prato (1823), porte expressément ceci : *Per servire di continuazione all' opere di Winckelmann.*

Voilà un point très important à constater : *Unité d'esthétique.* Ce mot est à lui seul toute la théorie académique.

Le même effort d'unité d'esthétique et de la supériorité indiscutable et nécessaire de l'Italie a inspiré l'ouvrage de Séroux d'Agincourt, que nous aurons plus tard à examiner quand nous traiterons des temps gothiques.

Séroux d'Agincourt ne croyait pas qu'on pût écrire une histoire de l'art gothique ou des arts qui avaient succédé à la splendeur antique, en dehors de l'Italie. Il était venu habiter Rome pour composer cette histoire.

Tout cela venait toujours du préjugé académique commun aux lettres, aux sciences et aux arts. A savoir qu'il n'y avait eu dans le monde que deux choses : le classique (c'est-à-dire la Grèce hypothétique et légendaire), et Rome ; puis ensuite la décadence de Rome jusqu'au retour du régime classique avec la Renaissance. Cela revient à dire qu'il n'y avait eu que deux choses : 1° le classique, 2° la négation du classique, négation inintelligente et irraisonnée, inconsciente, sauvage, art d'anthropophages.

Le corollaire immédiat de l'unité d'esthétique, de la théorie du beau unique et absolu est le dogme de la supériorité de l'Italie.

L'idée de la supériorité nécessaire de l'Italie par la raison de généalogie intellectuelle, puisée dans le livre de Cicognara, a fait le fond de la doctrine de Quatremère de Quincy. Lisez les ouvrages de celui-ci et rappelez-vous surtout le passage si probant, que j'ai cité l'année dernière dans ma leçon d'ouverture.

Tout cela, en dehors de Caylus et de Winckelmann, venait aussi

de la théorie historique qui prit forme sous la plume de Gibbon : à savoir qu'il n'y avait dans l'histoire de l'esprit humain que deux périodes : l'épanouissement et le développement du classicisme et la disparition de ce classicisme, sous les violences inintelligentes et infécondes des barbares et par la loi du christianisme, huée par Gibbon. Le drame du monde ne comportait que trois actes aux yeux des savants : 1er acte, grandeur ; 2e acte, décadence des Romains ; 3e acte, renaissance de la grandeur romaine et de l'humanisme.

J'affirme et je continue de vous démontrer que le droit actuel de l'art français a été fondé sur la plus fatale de toutes les erreurs : à savoir sur l'erreur traditionnelle entretenue par les Académies, formulée par Cicognara, codifiée en dernier lieu par le gouvernement de la Restauration, sous la direction de Quatremère de Quincy, à peine retouchée sous le second Empire [1].

Il faut que vous connaissiez la réfutation opposée au texte de Cicognara, qui a formulé définitivement la doctrine hostile à l'art français. Émeric David s'exprime ainsi :

« Sous le titre d'*Histoire de la Sculpture* [2], c'est-à-dire d'histoire générale de cet art, l'auteur n'a réellement composé que l'histoire de la sculpture italienne. En ce qui concerne les autres nations, son travail n'annonce que des connaissances fort imparfaites... Animé d'un vif amour pour sa patrie, sentiment louable, mais qu'il porte à l'excès, M. le comte Cicognara semble avoir écrit, dans la vue seulement de relever, aux dépens de tout ce qui n'est pas italien, la gloire de l'Italie que personne ne conteste. Imbu de cette idée, M. Cicognara ravale nos maîtres avec la dureté d'un accusateur, convaincu d'avance qu'ils ne sauraient rien avoir produit de bon... S'il reconnaît en eux quelques qualités estimables, toujours mordant, il ne manque pas d'accompagner l'éloge ou d'une satire qui en détruit l'effet ou d'une réticence pire encore que la critique ».

Autre découverte [de M. Cicognara], ajoute Émeric-David,

1. Leopoldo Cicognara, première édition. *Storia della scultura dal Risorgimento delle Belle arti in Italia fino al secolo di Napoleone I°*, 3 vol. in-folio, Venise, 1813-1818.

2. Émeric David, Remarques sur un ouvrage de M. le comte Cicognara, dans l'*Histoire de la sculpture française*. Paris, 1853, p. 212.

Découverte aussi importante que la précédente, l'Académie des Beaux-Arts est fondée à Rome en 1667, Le Bernin est né en 1598, Borromini en 1599, Le Gros en 1656 seulement, et c'est Le Gros, c'est l'Académie qui corrompent Borromini et Bernin !

Émeric-David a raison de faire sa remarque. Sans doute le dévergondage ne vint pas des Français ; mais je trouve que Cicognara a bien fait de constater qu'il y avait eu dévergondage et de dire que la faute fut partagée entre les Français et les Italiens, et que les Français ont dans cette affaire une grande part de responsabilité.

Écoutez maintenant ce que le tenant de Cicognara, le futur secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, Quatremère de Quincy, disait pour la France : « Il est certain, qu'aux époques des XIIIe, XIVe et XVe siècles, la sculpture, ou n'était pas pratiquée hors de l'Italie ou ne l'était que par des artistes italiens. On peut en dire autant du XVIe siècle. » (*Journal des Savants*, septembre 1816, p. 39).

« En France, » ajoute Quatremère de Quincy, « à peine peut-on citer, avant le XVe siècle, le nom d'un seul sculpteur ». (*Journal des Savants*, octobre 1816, p. 18).

J'ai répondu déjà à cela avec le premier fascicule du catalogue du musée du Trocadéro et avec les quatre années de nos études communes sur les *Origines de la Renaissance*, cours professé ici de 1888 à 1892.

SEPTIÈME ET HUITIÈME LEÇONS

UNITÉ DE LA DOCTRINE ACADÉMIQUE DU XVIIe AU XVIIIe SIÈCLE

Mesdames, Messieurs,

Le classicisme n'a jamais cessé de régner dans la pédagogie artistique comme théorie générale ; mais il n'a pas toujours été appliqué avec rigueur à l'expression de l'art.

De Fréart de Chantelou, l'auteur du *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, jusqu'à David, la trajectoire suivie par la doctrine académique fut en théorie identique à elle-même, mais ne fut pas toujours également tendue. Avec l'influence italienne du Bernin le classicisme avait pris, vis-à-vis de l'antique, bien des libertés dès le temps de Louis XIV. La Régence et les 50 premières années du XVIIIe siècle portèrent la liberté à son comble.

La découverte de Pompéï et d'Herculanum amena un réveil de l'opinion publique en Europe. L'antiquité apparut sous des couleurs rajeunies et rafraîchies. Le gouvernement de Mme de Pompadour s'intéressa aux découvertes récentes et prépara des bases aux théories qui devaient en découler. Dès 1745, la réaction se fit. Caylus commença le mouvement auquel Winckelmann mit le sceau par la publication de l'histoire de l'art.

L'esthétique du XVIIe siècle était, en théorie, absolument identique à celle de l'Académie de peinture et sculpture, transformée en 4e classe de l'Institut.

J'ai comparé certaines œuvres de l'un des Anguier et celles de

l'école du premier Empire. C'est toujours l'esthétique appliquée de Chambray, de Chantelou, celle qui fut avec plus de raffinements l'esthétique de Winkelmann. Pour le Bernin, le prototype du beau, c'était l'Antinous. Attention! C'est-à-dire que le prototype du beau, le modèle par excellence était la sculpture de l'époque d'Adrien. On en est toujours à l'opinion qui faisait inscrire sur les dessins du Parthénon par Jean Carrey : Monument de l'époque d'Adrien.

Je dois insister sur les conséquences de cette erreur colossale, aussi répandue qu'elle l'a été.

Toute l'époque de la Révolution et de l'Empire n'a jamais pu s'élever au-dessus d'un idéal faux et factice, dont tous les éléments étaient exclusivement empruntés à l'art de l'époque gréco-romaine et romaine. L'Antinous ou le Lantin, comme on disait, est une statue d'une très basse époque relative.

Winckelmann partageait les mêmes erreurs. Son idéal c'était le Laocoon. Vous avez vu les conséquences du culte mystique de Laocoon. Vienne après cela Lessing, dont le *Laocoon* parut en 1766, c'est-à-dire deux ans après l'*Histoire de l'art* de Winckelmann!

Le *Laocoon* de Lessing n'est point, ainsi que son titre pourrait le faire croire, le résultat de longues études sur les monuments de la statuaire antique : c'est l'ouvrage fort peu méthodique d'un penseur, d'un érudit, plein de sagacité, qui cherche à délimiter le domaine spécial dans lequel la poésie doit se mouvoir. Il y fait de la polémique comme dans la plupart de ses écrits. On voit donc que la chose n'est pas inédite dans l'*Histoire de l'art*. Ici ce sont les poètes, amateurs de la description et de l'allégorie, contre lesquels il s'escrime en prêchant la simplification de l'art, la séparation rigoureuse des genres. Lessing établit en principe que, dans l'art antique, la première loi était la beauté, et que l'idéal de la poésie, c'était l'action. Aussi se rattache-t-il aux préceptes d'Aristote, qui n'admet, en fait de poésie, que l'épopée et le drame, c'est-à-dire des genres qui ont l'action pour base. L'œuvre philosophique de Lessing, venant se greffer sur l'œuvre d'esthétique et d'érudition de Winckelmann, donne à l'idéal et aux conclusions de ce dernier encore plus de retentissement. Mme de Staël, comme vous le verrez tout à l'heure, en a parlé dans d'excellents termes.

Un état d'âme européen résulta de la diffusion universelle des doctrines de Winckelmann.

Certains états d'âme dans l'histoire de l'art sont très importants à constater. C'est la clef de l'histoire. L'art de la République, de l'Empire et de la Restauration, peut être tout entier expliqué par l'état d'âme créé par Winckelmann. Et il est intéressant de pouvoir démontrer que cet état d'âme particulier avait été déjà connu par le xviie siècle et par la pensée académique, lors de sa première manifestation. Nous possédons un très curieux récit d'une visite faite à l'Académie de peinture de Paris par le cavalier Bernin.

« Le cinquième [jour de septembre 1665], le cavalier a travaillé à l'ordinaire, et, le soir, il a été à l'Académie... Il a dit que son sentiment était que l'on eût à l'Académie des plâtres de toutes les belles statues, bas-reliefs et bustes antiques, pour l'instruction des jeunes gens, les faisant dessiner d'après ces manières antiques, afin de leur former d'abord l'idée du beau, ce qui leur sert après toute leur vie ; que c'est les perdre que de les mettre à dessiner au commencement d'après la nature, laquelle presque toujours est faible et mesquine, pour ce que, leur imagination n'étant remplie que de cela, ils ne pourront jamais produire rien qui ait du beau et du grand, qui ne se trouve point dans le naturel ; que ceux qui s'en servent doivent être déjà fort habiles pour en reconnaître les défauts et les corriger, ce que les jeunes gens qui n'ont point de fond ne sont pas capables de faire... Il a dit après qu'étant encore fort jeune, il dessinait souvent l'antique et que, dans la première figure qu'il fit, lorsqu'il doutait de quelque chose, il s'en allait consulter l'Antin (l'Antinous) comme son oracle, et a dit qu'il remarquait alors, de jour à autre, dans cette figure, des beautés qu'il n'avait pas encore vues et n'eût jamais vues, s'il n'eut point manié le ciseau pour opérer ».

La grande poussée en avant, causée par les idées qui amenèrent la Révolution, ne put pas produire son effet dans le domaine de l'art. La doctrine de Winckelmann, adoptée par l'ancienne Académie, ressuscitée sous le nom de 4e classe de l'Institut, éleva, autour de ce domaine, un véritable mur de la Chine.

L'art européen s'endormit, comme la Valkyrie de l'Olympe scandinave protégée par une mer de feu contre les contacts du monde

vivant. Pendant une période historique, qui fut l'une des plus agitées que l'humanité ait traversées, jamais l'art ne fut plus froid, plus impersonnel, plus insignifiant, plus banal, moins individuel, moins sincère, moins passionné. Vous avez pu le sentir mercredi dernier.

Je ne veux pas dire que les sujets contemporains et les sujets empruntés à notre histoire nationale ne trouvèrent pas place dans l'art de la République, de l'Empire et de la Restauration. Le Pausanias français de Chaussard et les livrets des salons me démentiraient. J'ai, de plus, établi l'existence du fait contraire dans un chapitre du tome II d'*Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des Monuments français*.

Mais je puis et je veux affirmer que, quant à l'expression, quant à la langue pittoresque et plastique, l'art fut, pendant toute la République, pendant tout l'Empire (moins Prud'hon), pendant toute la Restauration (moins Delacroix), complètement tenu en dehors, complètement séparé et séquestré du mouvement de la pensée européenne, loin de la vie vécue, loin de l'histoire en formation, loin des événements de chaque jour.

La faute en fut au romanisme et à la dernière forme du romanisme créée, inventée, formulée et codifiée par Winckelmann, pratiquée par les premiers membres de l'Institut, imposée par l'école des Beaux Arts, qui émanait de ce dernier corps, système dont vous avez constaté les résultats sur tant de marbres insipides, horriblement nuls et ennuyeux, sur tant de statues que nous avons énumérées mercredi dernier dans notre séance du soir.

Des velléités de révolte et d'indépendance se manifestèrent dès le début du siècle ; mais elles furent toujours écrasées ou affaiblies par le dogme inexorable de David, qui ne fut que l'agent, l'exécuteur, l'applicateur des théories de Winckelmann. Ingres et son naturalisme délicat, Gros et ses puissants instincts coloristes furent étouffés par la main de fer de la doctrine romaniste et davidienne, quoique David se soit infligé à lui-même quelques démentis par ses admirables portraits, par son *Sacre de Napoléon* et par la *Distribution des drapeaux*.

N'oubliez pas que les portraits de David, le Sacre et la Distribution des aigles ne composèrent pas, ne formèrent pas l'état d'âme

de l'art français. Ce qui influença, ce qui modela, ce qui pétrit l'état d'âme de l'art français, ce qui enfanta le germe de la pensée pittoresque et plastique de la France, ce fut le tableau des Sabines, ce fut surtout le régime intellectuel auquel fut réduite la sculpture des Chaudet, des Cartellier, des Espercieux, des Beauvallet, des Moitte, des Milhomme, des Dupaty, des Debay, des Callemard, des Caldelari, des Bosio, etc.

De tous les arts, le plus atteint par la fausse doctrine fut naturellement la sculpture, parce que le germe du mal dont souffrit à ce moment, en Europe, la pensée artiste générale, avait été précisément contracté sur la sculpture d une certaine époque qu'on proposait au monde comme le modèle unique et universel [1].

Canova, le seul artiste de premier ordre que l'Italie put alors nous opposer, ne faisait d'ailleurs que développer une doctrine parallèle à celle de David. L'Italie alors et la France marchaient toujours la main dans la main. C'est l'Italie qui a salué l'aurore du XIXe siècle du nom de siècle de Napoléon. C'est alors que nous nous habituâmes à l'appeler la nation sœur.

Canova n'avait pas d'autre esthétique que David. Il a raconté comment, dans une de ses conversations avec l'empereur, celui-ci regrettait que la statue colossale qu'on lui préparait ne fût pas vêtue. « Sire, répondit Canova, il eût été impossible de produire rien de beau, si Votre Majesté eût exigé qu'on la représentât avec le pantalon et les bottes à la française. Les beaux arts ont un langage particulier, c'est le sublime ; celui des statues c'est le nu et la draperie. »

Presque seule, Mme de Staël disait en propres termes, je les répète, parce que ces paroles sont admirables : « Nous serons conduits à examiner par la suite si l'imitation scrupuleuse des anciens est compatible avec l'originalité naturelle ou plutôt si nous devons sacrifier cette originalité naturelle, pour nous astreindre à choisir des sujets dans lesquels, la poésie comme la peinture, n'ayant pour modèle rien de vivant, ne peuvent représenter que des statues. »

Écoutez maintenant Quatremère de Quincy, pour savoir à quel

1. Articles de M. André Michel sur la sculpture du siècle, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, année 1889, 3e période, tome II, p. 57 à 66, p. 281 à 309. p. 389 à 401.

point s'imposait le dogme de l'indissolubilité de l'esthétique gréco-romaine (*Dict. d'architecture*, p. 690).

« Peut-être le lecteur se serait attendu à trouver, au moins dans un article à part, quelques notions historiques de l'architecture grecque. Une simple observation fera sentir l'inutilité d'un semblable article. En effet, cette architecture, devenue jadis celle des Romains, et par suite d'une très grande partie de l'Europe, a, depuis la renaissance des arts, acquis encore un empire bien plus étendu.

« Aujourd'hui une civilisation commune réunit dans les mêmes goûts et dans la pratique des mêmes arts, et à peu près au même degré, toutes les nations européennes qui, sous ce rapport, ne semblent être que les provinces d'un seul empire. Bien plus, l'architecture grecque, qui est celle de toutes les nations (Quel axiome !), a, par le fait de leur influence sur une grande partie du reste du monde, pénétré beaucoup au delà de l'Europe. Le commerce et la domination de l'Angleterre l'a portée dans l'Inde. Le grand continent de l'Amérique n'en connaît point d'autres. Cette architecture est donc, en quelque sorte, devenue universelle.

« L'architecture grecque étant celle qui, dans son ensemble et dans chacun de ses détails, et sous tous les rapports énumérés plus haut, fait la matière privilégiée de ce Dictionnaire, il devenait inutile de lui consacrer un article qui n'eût été qu'un sommaire fastidieux de toutes les notions développées ailleurs avec beaucoup plus d'étendue. »

Voyons en même temps ce que Quatremère de Quincy pense des arts qui ne sont pas l'art absolu. Je vous ai lu déjà un passage qui mérite de rester fameux, et où il déclare qu'il n'y a rien eu de remarquable et d'éminent avant le XVIIe siècle ou la fin du XVIe.

« Ce fut surtout par la grande procérité des masses que les architectes gothiques cherchèrent à frapper les yeux et à commander l'admiration. De là ces clochers élevés à de prodigieuses hauteurs ; de là ces tours qui se terminent souvent en aiguilles très élancées. Ces objets décoratifs font sans doute de loin beaucoup d'effet ; de près on peut y admirer l'artifice des découpures, l'art d'en évider les détails. Mais l'impossibilité d'y découvrir un principe, c'est-à-dire un point de départ de l'imitation et un point de vue auquel

elle tende, y produit un sentiment tout à la fois pénible mais obligé ; c'est celui qui, la rabaissant à l'effet d'un mécanisme routinier, en borne l'admiration au degré de celle que nous font éprouver les travaux instinctifs de certains animaux. »

L'art gothique n'est que l'art inconscient de certains animaux. (Il veut dire les castors)!

Voilà ce que signait encore un académicien en 1832 !

NEUVIÈME LEÇON

MADAME DE STAEL
ET BERNARDIN DE SAINT-PIERRE

MESDAMES, MESSIEURS,

Les conséquences de l'Internationalisme dans la littérature et dans l'art ont été prévues par les contemporains de la reconstitution des Académies.

Les dangers du *Cosmopolitisme* en littérature et en art ont été très bien entrevus par Mme de Staël. La première, elle a compris comment l'Allemagne était parvenue à se relever par la culture du sentiment national, par le réveil de la personnalité ethnique. La première, elle a deviné par quel moyen l'Allemagne arrivait peu à peu à se soustraire au joug de l'internationalisme latin, dont la France avait pris l'hégémonie pendant le XVIIe siècle et le XVIIIe siècle, internationalisme qui signala l'apogée de son système par les succès militaires inouïs de la France au commencement du XIXe siècle. « Winckelmann a banni des beaux-arts en Europe le mélange du goût antique et du goût moderne. En Allemagne, son influence s'est encore plus montrée dans la littérature que dans les arts. Nous serons conduits à examiner par la suite si l'imitation scrupuleuse des anciens est compatible avec l'originalité naturelle ou plutôt si nous devons sacrifier cette originalité naturelle, pour nous astreindre à choisir des sujets dans lesquels la poésie comme la peinture, n'ayant pour modèle rien de vivant, ne peuvent représenter

que des statues ; mais cette discussion est étrangère au mérite de Winckelmann : il a fait connaître en quoi consistait le goût antique dans les beaux-arts. C'étoit aux modernes à sentir ce qu'il leur convenoit d'adopter ou de rejeter à cet égard. » Cette page de Mme de Stael est admirable. Tout mon enseignement d'aujourd'hui ne tendra qu'à en démontrer la justesse et à la paraphraser.

Le procès du goût académique a été fort bien fait par un futur membre de l'Institut, qui écrivit les plus virulentes apostrophes contre l'art officiel et l'art pédagogique. Dans la description d'un *Elysée*, c'est-à-dire un de ces jardins poétiques et sentimentaux, comme Alexandre Lenoir en composa un peu plus tard au musée des Monuments français, Bernardin de Saint-Pierre s'exprimait ainsi : « Il ne faudrait dans ce vaste terrain, auquel je suppose au moins un mille de diamètre, ni alignement, ni terre bêchée, ni boulingrins, ni arbres taillés et émondés, ni rien qui ressemblât à nos jardins. Il n'y aurait de même ni inscriptions latines, ni expressions mythologiques, ni *rien qui sentît son Académie*... Je n'ai pas besoin de dire qu'on pourrait faire des inscriptions d'un meilleur style que le mien ; mais j'insisterais pour que, dans ces figures, il n'y eût point d'air insolent ; point de cheveux jetés au vent, comme ceux de l'ange trompette de la Résurrection ; point de douleur théâtrale et de grands mouvements de robe, comme à la Madeleine des Carmélites ; point d'attributs mythologiques, où *le peuple n'entend rien*.

« Le goût de nos *artistes* a été égaré par celui de nos *bourgeois*. (Remarquez l'emploi du mot Bourgeois. On ne parlerait pas autrement aujourd'hui). Comme ils savent que c'est moins la nature que leur travail qu'on estime, ils ne cherchent qu'à se montrer eux-mêmes. De là vient qu'ils mettent quantité de riches accessoires dans la plupart de nos monuments et qu'ils y oublient souvent l'objet principal... Il y en a qui mettent, dans les trophées qui couronnent les hôtels de nos princes, des arcs, des flèches, des catapultes et qui ont poussé la simplicité jusqu'à y planter des enseignes romaines où on lit S. P. Q. R. C'est ce qu'on peut voir au Palais-Bourbon. La postérité croira que les Romains étaient, dans le XVIIIe siècle, les maîtres de notre pays. Et comment, nous qui sommes si vains, prétendons-nous l'occuper de notre mémoire, si nos monuments, nos médailles, nos trophées, nos drames, nos inscriptions lui parlent sans cesse des étrangers et de l'antiquité ? ..

« Nos artistes s'écartent quelquefois de l'objet principal, jusqu'à l'omettre tout à fait. On montrait, il y a quelques années, dans un des ateliers du Louvre, le tombeau du Dauphin et de la Dauphine, destiné pour la cathédrale de la ville de Sens. Tout le monde y courait et en revenait extasié d'admiration. J'y fus comme les autres : la première chose que je cherchai à y reconnaître fut la ressemblance du Dauphin et de la Dauphine, à la mémoire desquels ce monument était élevé. Il n'y en avait pas seulement les médaillons. On y voyait le Temps avec sa faux, l'Hymen avec ses urnes, et toutes les idées rebattues de l'allégorie, qui est souvent, pour le dire en passant, le génie de ceux qui n'en ont point. Pour achever d'en éclaircir le sujet, il y avait sur les panneaux d'une espèce d'autel, placé au milieu de ce groupe de figures symboliques, de longues inscriptions latines assez étrangères à la mémoire du grand prince qui en était l'objet. Voilà, me dis-je en moi-même, un beau monument national ! Des inscriptions latines pour un peuple français et des symboles païens pour une cathédrale ! »

Bien plus, je vais obtenir d'un membre de l'Académie des Beaux-Arts et d'un *secrétaire perpétuel* la condamnation de la sculpture académique, dans le goût qu'elle affichait avant la Révolution. L'article de Quatremère de Quincy se trouve dans les *Archives littéraires de l'Europe*, 1806, t. IX, p. 266 et suiv., *Réflexions critiques sur les Mausolées en général*, et en particulier sur celui de l'archiduchesse Christine, exécuté par Canova. « Jusqu'à lui (jusqu'au Bernin), la sculpture avait conservé quelque sagesse de convenance dans la composition des Mausolées. Le système iconique et allégorique, le système historique ou honorifique parurent froids et insipides ; dès que le goût licencieux de la peinture décorative fût devenu celui de la sculpture, ce fut à qui inventerait le plus de compositions pittoresques. On imagina les mausolées dramatiques. Chacun voulut avoir plus d'esprit qu'on n'en avait eu avant lui. On figura les personnages en action. On appela au secours de l'art le prestige des fonds artificiels, des nuages, des draperies. On mit en scène des morts, des mourants, des *Temps* et des squelettes armés de faux, des tombeaux brisés, des résurrections, des enlèvements. Tout mausolée se crut un poème et prétendit au moins être une

scène de théâtre ou un tableau... Beaucoup de nos églises étaient autrefois plutôt déparées qu'embellies par toutes les inventions pittoresques de draperies, de pyramides, de cyprès, de flambeaux, de symboles funéraires.

« Le ridicule et le mauvais goût du plus grand nombre de ces inventions en étaient venus au point de faire regretter dans les mausolées, la maussade bonhomie du genre gothique, qui sans doute ne dit rien à l'esprit, mais aussi ne lui dit rien de faux ; où rien n'ément, mais où rien ne choque, où l'art n'existe pas, mais où il n'existe aussi rien de contraire à l'art. »

L'époque de la Restauration et de Louis-Philippe, qui continua ces divers procédés de l'Académisme, aussi bien celui de Bernin que celui de David, est, dans sa sculpture académique, la plus ingrate des périodes que l'art ait eu à traverser.

La plupart des noms de sculpteurs que l'Académie a cru faire immortels sont aujourd'hui à peine connus ou profondément ridiculisés. Elle a pu à peine assurer la fosse commune, sous la neige des dédains et des mépris, à ceux à qui elle avait promis l'encens perpétuel et les honneurs éternels d'un Westminster national. Elle n'eut pas l'esprit de justifier ses choix par la libre adoption d'un nom éclatant.

Il n'y eut que trois grands sculpteurs dans notre siècle : sur ces trois sculpteurs, deux, Rude et Carpeaux, ne furent pas de l'Académie. Le troisième n'y entra que comme animalier et sous la pression d'idées extérieures. C'est Barye.

DIXIÈME, ONZIÈME ET DOUZIÈME LEÇONS

LA SCULPTURE AU TEMPS D'HENRI IV

Courajod consacra sa dixième leçon à rappeler ce qu'il avait dit sur les ascendants français ou italiens des sculpteurs nationaux du XVIIe et du XVIIIe siècle. Il montra par quelques exemples comment le XVIe siècle avait préparé le XVIIe. Mais il insista aussi sur les différences d'esprit, sinon d'esthétique, entre ces deux époques, et il « opposa les caryatides de Jean Goujon à celles de Sarrazin », « l'esthétique pure et idéale de la première renaissance à l'esprit pédant de la seconde ». Nous n'avons retrouvé que des fragments de cette leçon, qui lui servit de transition pour arriver à l'étude détaillée de la sculpture au début du XVIIe siècle.

Henri IV est le véritable fondateur de la monarchie absolue [1]. Il se sert de tous les moyens pour atteindre son but politique. Il exploite les arts comme le reste. Henri IV, en vrai Bourbon qu'il était, ne fut pas plus artiste que le Valois Louis XI. Mais rien, pas même l'art, n'échappa à l'asservissement de toutes les forces sociales qu'il voulut armer et embrigader pour le soutien et le triomphe de sa cause.

Je dois vous signaler d'abord une des sources principales de renseignements sur les artistes de la première moitié du XVIIe siècle : « Liste des artistes et artisans employés à l'embellissement et à l'entretien des châteaux royaux du Louvre, des Tuileries, de Fontainebleau, de Saint Germain, etc., de 1605 à 1656, dans les *Nouvelles archives de l'art français*, année 1872, t. I, p. 1 et suivantes. »

1. Courajod avait écrit : rappeler ce que j'ai dit sur Henri IV, à propos de l'architecture.

Il existe aussi un document très curieux. C'est le compte des travaux d'art entrepris pour l'entrée de Marie de Médicis à Paris en 1610. On y voit le nom des principaux artistes du règne de Henri IV.

Avant d'aborder les sculpteurs, auteurs bien connus et bien déterminés d'œuvres certaines, je vais vous faire voir quelques monuments de date établie, mais d'auteurs inconnus. Statue funéraire de Nicolas de Grimonville, baron de Larchant, mort en 1592. — Statue funéraire de Diane de Vivonne de la Châtaignerie. — Statue funéraire de Claude Espence, mort en 1571 [1]. — Statue funéraire de Claude de l'Aubespine, morte en 1613. — Philippe Desportes, mort à l'abbaye de Bon-Port, le 5 octobre 1606, ancien numéro 156 du *catalogue* de M. Barbet de Jouy. Le tombeau fut érigé par Théobald Desportes, frère de Philippe. C'était le numéro 546 du *Musée des Monuments français* [2], de Lenoir.

Deux statues aujourd'hui au Musée du Louvre représentent très bien l'art du commencement du XVIIe siècle, dans ses communications avec l'art du XVIe. Ce sont la statue de Catherine de Clermont-Tonnerre et la statue de la première femme de Jacques Thou, Mlle de Barbançon-Cany.

La statue de Catherine de Clermont-Tonnerre, morte en 1603 et provenant de l'*Ave Maria*, est un chef-d'œuvre digne de Pilon. Remarquez qu'elle porte l'empreinte de son atelier. La statue de Mlle de Barbançon-Cany est d'une autre manière un peu plus froide. Sauval, ordinairement si bien informé et si clairvoyant, dit que cette statue est de Prieur.

J'aurais dû vous entretenir d'un monument très important qui peut servir, lui aussi, à expliquer la transition du XVIe au XVIIe siècle. C'est le tombeau de la famille de Villeroy, venu à la Révolution aux *Petits Augustins* et retourné dans l'église de Magny-en-Vexin après 1816. M. Gonse en a parlé dans son *Histoire de la sculpture française*, en le rattachant pour une des figures à Bourdin et pour les deux autres à François Anguier. Depuis, j'ai revu ces marbres ; je suis porté à les vieillir et à y remarquer presque une œuvre du temps d'Henri IV. Et j'ai compris leur valeur comme chaînon historique entre le XVIe et le XVIIe siècle.

1. Voir Millin, *Antiquités nationales*.
2. *Musé des Monuments français*, t. V.

Un des hommes représentés porte un costume à trousses très relevées, comme on en portait au commencement de Henri IV et même sous Henri III. L'autre personnage a la culotte bouffante, jarretée d'un gros chou comme sous Henri IV. La femme a la collerette et le corsage que portait Marie de Médicis. Lenoir attribuait l'ensemble de ce monument à Germain Pilon. Ce qui me paraît inexact, matériellement et évidemment pour l'une des figures d'homme, mais ce qui est suggestif, quand on veut réfléchir que le monument continue certainement l'esprit de l'école de Germain Pilon

L'exécution de ce mausolée ou d'une partie de ce mausolée, sur lequel je n'ai pas de renseignements d'archives, pourrait dater de l'année 1596, époque de la mort de Madeleine de l'Aubespine, femme de François de Villeroy.

Passons à l'étude de quelques autres monuments se rattachant bien incontestablement à l'époque de Henri IV, c'est-à-dire aux sculptures qui forment l'iconographie du roi.

La statue du Louvre. — Je parle de la statue en marbre que je vous ai fait voir dans les salles des sculptures de la Renaissance. Cette statue, avant de faire partie du *Musée des Monuments français*, a été à Saint-Cloud et à Monceaux.

Henri IV couronné de laurier. — Tête de bronze, sur piédouche de marbre bleu turquoise. On lit dans le *Rapport du comte de Nieuwerkerke*, p. 51, 1856 : Inconnu, tête d'Henri IV en bronze, 4,000 francs.

Il y avait une autre statue d'Henri IV au *Musée des Monuments français*. Celle-là était en costume militaire. Elle est exécrable. Elle a été envoyée au château de Pau.

Nous verrons tout à l'heure le Henri IV du Pont-Neuf, de Jean de Bologne et Pietro Tacca, à propos de l'œuvre de Francheville et de Bordoni.

Effigies de Henri IV modelées en cire à l'occasion de ses obsèques. — Au lendemain de la mort de Henri IV, Guillaume Dupré et Germain Jacquet, dit Grenoble, furent chargés officiellement, en vue des funérailles, de modeler chacun un buste en cire du roi.

Bourdin d'Orléans s'adjoignit volontairement à cette sorte de concours. Nous savons ce fait par une lettre de Malherbe (*Œuvres com-*

plètes. Edition Lalanne, t. III, p. 173, 177, 178 et 179) : « L'on prépare les funérailles du roi ; je crois que vendredi prochain, l'effigie sera mise en public..... Il se fit deux effigies par commandement. Dupré en fit une et Grenoble l'autre ; il s'en fit une troisième par un Baudin (lisez Boudin, d'Orléans), qui le voulut faire de tête sans en être prié. Celle de Grenoble l'emporta, pour ce qu'il eut des amis ; elle ressemblait fort à la vérité, mais elle était rouge et était faite en poupée du Palais. Celle de Dupré, au gré de tout le monde, était parfaite ; je fus pour la voir, mais elle était déjà vendue. Je vis celle de Baudin, qui n'était point mal. Cette effigie fut vêtue d'un pourpoint de satin cramoisi rouge, d'une robe de velours violet fleurdelisé et doublée d'hermines » (Cf. Jal, *Dictionnaire de biographie et d'histoire* aux mots Henri IV et Isaac Briot).

M. Germain Bapst prétend que l'effigie de Dupré serait aujourd'hui conservée à Chantilly. Le buste de cire de Henri IV, conservé à Chantilly, est gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIV, 2e période, p. 199.

Œuvres de maîtres connus de l'époque de Henri IV. — Collaboration de Francheville à la statue équestre de Henri IV.

La statue équestre de Henri IV est de Jean de Bologne et de Pietro Tacca. Mais les quatre figures du piédestal sont de Francheville, comme composition, et exécutées par Francesco Bordoni, son gendre. Sur François Bordoni, voir les *Nouvelles archives de l'art français*, t. IV, p. 31 et 32, p. 249.

Bordoni, après avoir travaillé aux Esclaves, travailla aux bas-reliefs de bronze du piédestal de la statue d'Henri IV au Pont Neuf, en même temps que Bourdin (Michel Ier) et que Barthelemy Tremblay. Ce travail eut lieu en 1635 par ordre du cardinal de Richelieu. Ces bas-reliefs étaient bien meilleurs que les *Esclaves*. Voyez à cet égard l'opinion de Sauval (*Antiquités et recherches*, t. I, p. 236).

Le Pont-Neuf est curieux en lui-même. A propos des travaux de Henri IV au Pont-Neuf, voir ce que dit Sauval (*Antiquités et recherches*, t. I, p. 233) sur les Mascarons du Pont-Neuf. En sorte, dit-il, à la suite d'une description du Pont-Neuf « qu'il ne se trouve aucun savant, qui ne fasse un très grand cas de

cette belle union de masques, de consoles et de corniches et jamais presque ils ne regardent ce pont sans les considérer.

« Quant à ces masques, on peut dire en général qu'ils sont tous d'une assés misérable manière, le nombre des bons en étant si petit, qu'il faut avoir la vue bonne pour les pouvoir discerner parmi une si grande quantité.

« Je pense néanmoins en avoir détaché plus d'une trentaine de cette mauvaise confusion ; et dans cette trentaine en avoir compté plus de vingt qui méritent qu'on jette les yeux dessus, surtout à cause de leur bizarrerie.

« Si ce pont eût été achevé, Pilon qui a conduit ces bons masques, aurait continué les autres tout de même ; mais cette grande entreprise fut interrompue par les troubles, et notre sculpteur obligé d'abandonner son travail. Depuis, à la vérité, l'ouvrage a été repris et continué, mais dans un tems que les guerres avoient chassé les Beaux arts du royaume, et qu'on payait assez mal toutes sortes d'ouvriers. »

C'est le moment de parler de ces nombreux masques ou mascarons du Louvre, qui y ont été prodigués par Jean Goujon et son école et qui, en dégénérant, ont été continués sous Henri IV, en perdant petit à petit leur expression caprine, satyresque et grotesque.

Le moyen âge a connu le mascaron sous le nom de *tête de feuilles*, mais sans rapport avec la tête de bouc. Il y en a dans la sculpture du XIIIe siècle. Villard de Honnecourt en a dessiné. Voyez les planches 9, 41 et 42 de l'*Album* publié par Lassus.

Le mot *mascaron* est, ainsi que l'objet qu'il désigne, une importation italienne et un élément décoratif d'essence classique. *Maschera* veut dire *masque* en italien. A Rome, il y a une rue qui s'appelle *Via Maschera d'oro*. *Mascherone* est l'augmentatif de *Maschera* et veut dire *grand masque*.

Je vais vous rappeler le style des mascarons de Jean Goujon, en vous montrant ceux de l'hôtel Carnavalet (projections).

Le mascaron sous Louis XV. — Pont et Fontaines de Juvisy. On commença l'exécution du pont en 1727. Les fontaines

sont surmontées de groupes qui représentent des trophées à la gloire du roi Louis XV. L'un est de Coustou le jeune, c'est-à-dire de Guillaume Coustou ; il représente le Temps qui porte le médaillon de Louis XV couronné par un génie; au bas est la discorde sous la figure d'une femme. L'autre est un groupe d'enfants qui soutiennent un globe aux armes de France.

TREIZIÈME ET QUATORZIÈME LEÇONS

BARTHÉLEMY PRIEUR

Mesdames, Messieurs,

La question des prédécesseurs français des artistes du XVIIe siècle est en ce moment à l'ordre du jour. Je puis vous en fournir la preuve. Voici la lettre que j'ai reçue récemment d'un honorable correspondant de l'Institut :

« Je poursuis mes recherches sans beaucoup de succès sur une statue tombale, dont je vous ai fait voir la photographie et qui est certes loin des grandes qualités des bronzes de Germain Pilon, comme vous avez été l'un des premiers à le reconnaître, mais qui doit être d'un de ses imitateurs. Grâce à vos conseils, à vos avis et à la notice que vous avez eu la bonté de m'offrir, j'essaye de rédiger une noticette, qui s'est complétée par la visite que j'ai faite à un autre tombeau de Jean-Baptiste d'Ornano, fils du précédent, l'une des victimes de Richelieu, et qui est enterré à Aubenas (Ardèche). J'ai vu il y a deux mois ce dernier mausolée (mutilé comme le premier) et je suis également persuadé que les deux monuments, celui de Bordeaux et celui d'Aubenas, distants de 16 à 18 ans dans leur élévation, pourraient bien avoir la même origine.

« J'ai bien des notes, des appréciations, mais tout cela repose sur le vague ; je n'en suis qu'aux attributions supposées et je voudrais avoir une certitude. Quels sont, suivant vous, les élèves ou les imitateurs du grand Germain Pilon de 1610 à 1626 ? Son fils, Raphaël Pilon, a-t-il produit des œuvres de lui-même ? Pierre Francheville, dit Francavilla, était-il vieux à l'époque que je cite ? A Aubenas, la tradition met l'œuvre sur le compte d'un artiste de

Gênes. Connaissez-vous un statuaire de ce pays dans le sentiment du maître que vous connaissez si bien ? Tels sont, monsieur, les faits sur lesquels j'appelle votre bienveillante attention et vos lumières pour éclairer un peu l'obscur chemin que je poursuis. »

Le cours que je professe ici depuis un mois et les cours qui suivront jusqu'aux vacances de Pâques sont la réponse à cette question.

Barthélemy Prieur[1]. — Mort à Paris le 22 ou le 23 octobre 1611. Élève, dit-on, de Germain Pilon. D'après Sauval, il était huguenot, et protégé néanmoins par le connétable Anne de Montmorency. Cet artiste fut chargé d'exécuter le tombeau du connétable dans l'église de Montmorency et, dans l'église des Célestins de Paris, le monument funéraire pour la sépulture du cœur du même connétable. Le musée du Louvre possède de Barthélemy Prieur la statue en marbre d'Anne de Montmorency et de Madeleine de Savoie sa femme ; les fragments du monument funéraire du cœur d'Anne de Montmorency : une colonne en marbre blanc torse, ornée de pampres, de feuillages de chêne et d'olivier, surmontée d'un chapiteau composite. Trois statues en bronze sont posées l'une sur le devant de la colonne et les deux autres sur les côtés : la première est la Paix, la seconde la Justice et la troisième l'Abondance. On a attribué à Prieur la statue de Claude-Catherine de Clermont, duchesse de Retz. Mais je la lui refuse. Je la trouve très pilonesque.

Le monument du cœur d'Anne de Montmorency, autrefois aux Célestins de Paris, a eu la bonne fortune d'être décrit par Sauval, *Antiquités et Recherches de la ville de Paris*, tome I, p. 460 : « Une colonne salomonique, c'est-à-dire à l'imitation de celle du temple de Salomon, par Barthélemy Prieur, sculpteur huguenot, que ce seigneur avait caché et sauvé du massacre de la Saint-Barthélemy, érigé à l'honneur d'Anne de Montmorency, connétable de France, tué à la bataille de Saint-Denis. La colonne torse, qui porte sur son chapiteau le cœur du connétable Anne de Montmorency, est de l'ordonnance de Jean Bullant et de la façon de Barthélemi. Elle

1. Sur Barthélemy Prieur voir *la Renaissance* de Léon Palustre, tome II, p. 30 et suivantes, et *Nouvelles archives de l'art français*, 1re série, t. V, p. 151 et 401.

semble un peu courte aux yeux de quelques critiques, mais dans son ordonnance, aux yeux des connaisseurs, très juste et très accomplie. C'est un morceau des plus beaux de Paris en son espèce. Cette manière de mausolée est si bien pensée qu'il ne se peut mieux. Les ornements en sont bien travaillés, fort doux et se détachent bien. A Montmorency, la sculpture de ce connétable est du même [1]. »

Il résulte d'un texte publié par M. de Boislisle dans le tome III des *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris*, que la colonne fut exécutée à Écouen et aux Célestins par Charles Bullant, neveu de Jean Bullant. On voit par là que Sauval, dont le texte publié ne renvoie à rien, était cependant parfaitement renseigné. On peut en général se fier à Sauval.

Les colonnes pour supporter le cœur étaient à la mode.

Charles IX avait fait ériger en 1562 un monument de cette nature dans l'église des Célestins. Le monument est aujourd'hui à Saint-Denis. Vous en trouverez la description complète dans Palustre. La colonne était accompagnée de petits enfants ou *populos*.

Du Sommerard, en 1881, quand il a su que je demandais pour le Louvre tous les détritus de Saint-Denis, s'est fait autoriser par la commission des monuments historiques à rapporter 12 voitures de sculptures de Saint-Denis au musée de Cluny. Dans le tas, il m'a pris le petit gamin en marbre, le *populo*, comme disent les comptes du XVIe siècle. Mais, comme fiche de consolation, il m'a laissé 7 charrettes de chefs-d'œuvre provenant de l'ancien Musée des monuments français [2].

D'où venait donc cette idée de la colonne? Elle venait du monument du cardinal de Bourbon.

Sur le tombeau du cardinal de Bourbon à Saint-Denis, voir un article de M. A. de Champeaux dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, année 1870, p. 92 et suivantes.

Christophe de Thou. — « Ce buste, dit M. Barbet de Jouy dans son Catalogue (1873, p. 89), provient du tombeau de de Thou qui était dans une chapelle de l'église Saint-André-des-Arts. G. Corro-

1. La colonne destinée à supporter le cœur d'Anne de Montmorency fut commandée à Prieur par Madeleine de Savoie en 1573.

2. Voir Guilhermy, *Monographie de Saint-Denis*, p. 155.

zet (lisez Nicolas Bonfons, édition de 1586 des *Antiquités et Singularités de Paris*), qui s'étend sur le sujet de cette sépulture, a joint à son texte une planche qui nous fait connaître toute la décoration accessoire et nous a transmis l'effigie qui, comparée à celle que nous avons sous les yeux, présente une analogie parfaite de visage et une entière dissemblance de costume, qu'on ne saurait attribuer qu'au caprice du graveur ». M. Barbet de Jouy avait parfaitement raison. Une planche publiée par M. Raunié d'après un dessin de Gaignières en fournit une preuve irréfutable.

A propos du tombeau du Président de Thou, Sauval dit : « La figure de sa première femme est de Barthélemy Prieur, et très belle, mais le visage encore plus beau et plus fini que le reste ; cependant l'autel et la petitesse de la chapelle cachent la meilleure partie des agréments qu'on y remarquait avant qu'elle fut placée. » — Comparer avec Gasparde de la Châtre, la seconde femme du président Jacques-Auguste de Thou, et ne pas confondre entre elles les deux statues.

Colonne de Henri III. — Monument de Saint-Cloud. La colonne élevée à la mémoire de Henri III par Benoise est datée de 1594 par une inscription, qui était gravée à côté dans l'église de Saint-Cloud, sur une plaque de marbre accompagnée de deux anges en bas-relief : ces anges sont attribués par Palustre à Barthélemy Prieur. Le fût de la colonne fut taillé dans un seul bloc de marbre campanisabelle, par Barthélemy Prieur. Attribution de Lenoir.

QUINZIÈME LEÇON

PRIEUR ET L'ACADÉMISME

MESDAMES, MESSIEURS,

Avant de quitter définitivement le monument du connétable de Montmorency aux Célestins de Paris, j'ai à tirer de ce monument un enseignement que je crois utile.

Je vais comparer les *Vertus* de Pilon et les *Vertus* de Prieur, pour comprendre la différence des temps et des hommes, et les relations réciproques du XVIe et du XVIIe en matière d'art [1].

Dans les statues de Pilon, souplesse, indépendance personnelle — relative — de la draperie ; la coupe du vêtement seule est antique. L'interprétation, l'exécution reste encore moderne en fait et en esprit.

Vous trouverez tout le contraire dans les *Vertus* de Prieur. Ni l'exécution ni l'esprit ne sont modernes. Tout sort d'un moule obligatoire. L'artiste ne va pas s'inspirer à la source fraîche de la nature et du sentiment que cette nature éveille directement dans son cœur. Il fouille dans un cahier d'expressions, dans le *Corpus*, dans le *Dictionnaire* des locutions académiques, et y transcrit des formules, ou en retire des recettes. Les figures des *Vertus* du monument d'Anne de Montmorency aux Célestins de Paris annoncent déjà ce que nous donnera plus tard l'école française dans

1. Courajod avait déjà opposé les *Caryatides de Jean Goujon* à celles de Sarrazin au Louvre. « Cet admirable Jean Goujon (seul passage que nous ayons retrouvé) dans sa noble folie de l'antiquité invente, par la force de son imagination, ce qu'il n'a pas vu. Il ne connaît pas l'*Erechteion*, il le devine, il le restitue ! »

une de ses évolutions postérieures, dans l'école académique. Elles font présager l'époque davidienne de la sculpture en France, au commencement du XIXe siècle.

Le même fait s'est encore produit à la fin du XVIIIe siècle et au commencement du XIXe avec Prud'hon, et cette fois impunément pour ce seul artiste, tant il était profondément réfractaire par son tempérament intellectuel et par la trempe de son esprit aux dangers de l'académisme. Prud'hon, à force de rester lui-même et d'intervenir toujours personnellement, avec son âme moderne, dans toutes ses compositions, à force d'écouter, avec candeur, la grâce lamartinienne qui chantait d'avance dans son cœur ; à force de contempler cette même grâce voluptueuse et affectueuse qui s'épanouit sur les molles collines de la Grosne, sa vallée natale ; à force d'être resté le fils pieux de la nature maternelle et du paysage national, Prud'hon est le seul artiste de son temps qui ait su réaliser le conseil de son contemporain, André Chénier :

Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.

Regardez ce projet de candélabre. C'est presque une maquette de sculpteur. L'inspiration est antique de silhouette. Oui. Mais tout le reste, esprit et exécution, est et demeure exclusivement moderne. Les beaux bras ronds et fermes, ces bras de bonne et vraie chair, de chair fraîche et vivante, comme Prud'hon les dessine, — voyez le portrait de Mme Jarre : le dessin du nu sous la draperie réduite à n'être qu'une gaze, qu'un voile impondérable, — ces bras sont, malgré leur jet antique, tout à fait conçus dans le sentiment moderne et dans le sentiment de l'œuvre entier du maître. Les dessins de Daphnis et Chloé, fournis au graveur Copia, ne sont pas compris autrement.

Ce sont des détails bien positifs et bien individuels de la réalisation de son idéal personnel du type féminin, idéal délicat et noble qu'il ne cherchait pas dans l'expression des statues antiques, mais qu'il découvrait dans les replis les plus intimes de son cœur. Mais ce sont là des miracles opérés isolément par la grâce céleste et l'indestructible instinct national. Et les chefs-d'œuvre de Prud'hon sont des chefs-d'œuvre non pas *parce que*, mais *quoique* d'inspiration antique, de même que ceux de Jean Goujon ou de Pilon.

Et voyez maintenant tout le factice de l'académisme de David, quand, dans son tableau des *Sabines*, il a voulu nous faire croire que les héros de la République et de l'Empire n'avaient eu pour compagnes et pour confidentes de leur glorieuse épopée, que des Diane à la Biche, que des Niobides, que des Vénus de Médicis, que des âmes de marbre dans des corps de bois. C'était bien la peine que Mme de Bellegarde et les autres célébrités féminines du Directoire lui fournissent, en consentant à poser devant lui, le spectacle de leur beauté humaine ! Il ne les voyait qu'à travers la froideur de la Pallas de Velletri.

Au dire de Sauval, Barthélemy Prieur avait fait une Vénus. Sauval, tome II, p. 42, dit en parlant de la salle des Antiquités du Louvre : « Les plus savants sculpteurs ne doutent point que la Vénus ne soit copiée d'après l'antique par Barthélemy Prieur. » Cette Vénus est perdue ou n'a pas encore été identifiée avec la statue signalée par Sauval. Il avait aussi restauré la *Diane à la Biche*. Dans son *Manuel de l'Histoire de l'Art chez les Anciens*, tome I, p. 80, Clarac s'exprime ainsi : « Elle (la Diane) fut restaurée par Barthélemy Prieur, auquel on reprochait d'avoir en quelques parties, par des regrattages imprudents, altéré la beauté des jambes et des pieds. » Au fait, on serait tenté de le croire : les pieds, quoique très beaux, sont devenus plus pointus que ne le sont ordinairement les pieds antiques, et ils ont quelque chose de ceux de l'école de Germain Pilon et de Prieur.

Pendant qu'il travaillait à restaurer la Diane antique en marbre, Barthélemy Prieur en exécuta une reproduction en bronze.

Quand j'allai à la Malmaison avec M. Barbet de Jouy, en 1877, nous remarquâmes une fonte admirable de la Diane à la Biche. J'avais, d'après les textes, des raisons de croire que le bronze de la Diane à la Biche, substitué sous Henri IV à l'original de marbre sur la fontaine du jardin de l'Orangerie, enlevé ensuite à l'époque de la Révolution, apporté à Paris alors, avait fini, sur un ordre de M. de Champagny, par être rendu à sa destination primitive, à Fontainebleau. Eh bien, il n'en était rien ! Une substitution avait été faite d'une Diane à une autre Diane dans les magasins des musées nationaux au Louvre.

Voici comment je m'en aperçus. En voyant ce bronze admirable, la pensée me vint que ce pouvait être le bronze original des premières années du XVIIe siècle. Je sautai sur le piédestal et je pus lire sur le tronc de l'arbre la signature B. P., et la date 1603 ou 1605.

Remarquer les lignes des jambes de la Diane à la Biche (projection). Ces lignes deviendront celles des jambes de femmes de toutes les Académies de David. Tous les hommes nus de David seront des Apollons du Belvédère ou des Antinous. Toutes les femmes, des Diane à la Biche ou des Vénus pudique.

Prieur, nous le savons de source certaine, a beaucoup travaillé au Louvre. Il a reçu une somme considérable d'argent pour des travaux exécutés au château, en l'année 1608. Berty, *Topographie historique du vieux Paris*, tome II, p. 205.

Il fut employé aux décorations pour l'entrée de la reine Marie de Médicis à Paris, le 5 avril 1610 : » Icelluy jour, mes dicts sieurs les Prevost des Marchands et eschevins ont fait marché avec Barthélemy Prieur, maistre sculpteur du Roy, demourant ès faubourg Saint-Germain, rue Traversière, de faire bien et deuement par ledit Prieur, au dire de gens ad ce cognoissans, deux grandes figures ou sculptures en plastre, telles que ledict Prieur choisira, chacune figure de huict pieds de hault, et celles qui seront couchéez aussi de huict pieds de hault si elles estoient debout. Fournira le bois, fer, plastre et tout ce qu'il conviendra, mesme les poser en place, le tout dedans trois sepmaines prochainement venant, moyennant le prix et somme de cent soixante-cinq livres tournois pour chascune desdites figures et, sur le total, soixante livres tournois par dessus lesdits prix. Lesquels deniers luy seront payez par le receveur de la ville. (Arch. nat. H. 1795, f° 128).

SEIZIÈME ET DIX-SEPTIÈME LEÇONS

LES BIARD

MESDAMES, MESSIEURS,

C'est aujourd'hui la dernière leçon du premier semestre.

Après avoir exposé certaines vues d'ensemble et avoir montré, à l'aide du miroir de la littérature contemporaine, le tableau du développement de l'œuvre académique, je m'attarde actuellement à parler isolément et individuellement des maîtres sculpteurs du commencement du XVIIe siècle. Pourquoi?

Tous les livres sur la sculpture du XVIIe siècle constatent qu'on ne sait rien sur l'art du commencement du siècle. Eh bien ! si je n'ai pas l'audace de vous dire que je sais beaucoup là-dessus, du moins j'espère vous prouver qu'on peut en savoir quelque chose.

Pierre Biard, né en 1559, mort en 1609 [1].

Cet artiste, qui fut architecte, statuaire, peintre et graveur, naquit à Paris en 1559 et y mourut le 17 septembre 1609. On voyait son épitaphe dans l'église Saint-Paul, et Sauval (tome I, p. 442 de l'*Hist. des Antiquités de la ville de Paris*) nous en a conservé les termes, de même que celle d'une pièce de vers qui y faisait suite. Nous ignorons ce qu'il a fait comme peintre, mais, comme architecte, on lui doit le jubé de l'église de Saint-Étienne-du-Mont, qui

1. La Notice consacrée à Pierre Biard est très remarquable dans le *Dictionnaire de Biographie et d'Histoire* de Jal. Voir aussi Robert Dumesnil, *le Peintre graveur*, tome V, p. 64 et 65.

dépose de la puissance de son talent. Comme statuaire, il fit le crucifix de cette église et le bas-relief qui décorait la porte d'entrée de l'Hôtel de Ville de Paris, représentant la statue équestre de Henri IV, détruit en 1792, et qui passait pour être son chef-d'œuvre. Enfin, comme graveur, nous lui devons l'estampe ci-après (projection), qu'il exécuta à l'eau-forte, lors de son séjour à Rome, d'une pointe large, énergique et fort spirituelle.

Description de l'estampe unique connue de Pierre Biard. Feuillage d'ornement et rinceaux prenant naissance au milieu du bas, ayant deux aigles perchés, l'un à mi-hauteur et l'autre au haut. Au bas, à droite, est écrit : « Petrus Biard, Romæ. » Morceau ovale, dont le fond est teinté de tailles horizontales.

Sauval observe que le jubé de Saint-Étienne-du-Mont « est trop chargé d'ouvrage ». Cette observation est absolument vraie. C'est d'ailleurs le défaut de toute l'époque d'Henri IV, qui alourdit la décoration architectonique. L'architecture du temps d'Henri IV donne aux façades d'édifices l'apparence de bahuts de bois sculpté. Faites attention à cette observation et arrivez, par vos études personnelles, à en sentir la justesse.

Pierre Biard avait travaillé à la petite galerie du Louvre. — Quittance de Pierre Biard pour ouvrages au portique de la petite galerie du Louvre (16 juin 1604). Note de M. de Montaiglon, *Nouvelles Archives de l'art français*, tome III, 1874-1875, p. 175-178.

« Pour éclairer le nouvel appartement de la reine » (dit Sauval, tome II, p. 37), on a ruiné deux figures de captifs de la main de Pierre Biart, le Praxitèle de son tems. Elles m'ont paru si accomplies qu'il faut que je les décrive, afin que la postérité sache la perte que nous avons faite. Ces captifs étaient couchés sur leur séant, etc. « Remarquez bien l'expression employée par Sauval : Biard était « le Praxitèle de son temps ». Sauval, très classique, savait ce qu'il disait. Comparer Biard à Praxitèle, c'était dire qu'il était la grâce, l'élégance et la distinction incarnées.

La *Renommée* de Cadillac. — D'après un article de M. Tamisey de Larroque, la statue de la Renommée du Musée du Louvre serait de Pierre Biard et daterait de 1597. On lit en effet dans la *Revue de l'art français*, tome II, p. 177 et suivantes : « Les plus habiles critiques, à Paris comme à Bordeaux, ont vainement cherché jusqu'à

ce jour l'époque précise de l'exécution de ce chef-d'œuvre et le nom de son auteur..... On sait désormais, de la façon la plus certaine, qu'en septembre 1597, Pierre Biard fut chargé par Jean-Louis de Nogaret d'élever dans l'église collégiale de Saint-Blaise de Cadillac, en l'honneur de Marguerite de Foix de Candalle, duchesse d'Épernon, un monument funéraire, que surmontait une figure de Renommée[1] ».

Les guides de Paris nous ont conservé l'épitaphe de Pierre Biard Ier qui est une véritable autobiographie :

« Après avoir vu Rome, en France je revins [2], etc. »

Fils de Pierre Biard Ier, Pierre Biard II naquit à Paris et fut, comme son père, sinon architecte et peintre, du moins statuaire et graveur à l'eau-forte.

Comme sculpteur, il fit, entre autres ouvrages, la statue de Louis XIII de la place Royale, qu'il établit sur le cheval qui devait porter celle de Henri II, et qui était dû à Daniel Ricciarelli de Volterre, disciple de Michel-Ange. Ce monument, qui était en bronze, fut érigé le 27 septembre 1639 et a été détruit en 1792.

Après les désordres de la Fronde, Biard fut chargé de la restauration de la statue équestre de Henri IV, chef-d'œuvre de son père ; mais il s'en acquitta si mal qu'au dire de Sauval, tome II, p. 483 de l'*Hist. des Antiquités de la ville de Paris*, il l'endommagea encore plus que ne l'avaient fait les séditieux.

Il visita l'Italie, où il étudia d'après Raphaël, les Romains et Michel-Ange. Quelques-unes de ses estampes le prouvent.

On peut connaître, par l'œuvre gravé de Pierre Biard II, le tempérament de cet artiste. Dussieux l'avait bien apprécié. C'est le tempérament italien. Les gravures que vous allez voir prouvent que

1. Sur la *Renommée* du château de Cadillac, voir un article de M. Chabouillet : *Revue des Sociétés savantes*, 6e série, tome III, p. 332, un article de M. Braquehaye dans les *Mémoires de la Société de Bordeaux*, avec planche, intitulé : *Statue de la Renommée provenant du Mausolée du duc d'Épernon à Cadillac* (Gironde), mémoire lu à la réunion des sociétés savantes à la Sorbonne le 21 avril 1876. Extrait du tome III des *Mémoires de la Société archéologique de Bordeaux*, in-8° de 12 pages. On avait d'abord attribué la *Renommée* à un sculpteur nommé Langlois. Voir un article de la *Revue de l'art français ancien et moderne*, en juillet 1884, p. 97.

2. *Musée des Monuments français*, p. 225, éd. de 1806.

Biard fils ne voyait que Michel-Ange en Italie et qu'il était un sectateur en retard du Primatice et de Niccolo dell'Abbate, de l'école de Fontainebleau, de Dubois.

Pièce allégorique sur la statuaire. — Notre artiste est représenté deux fois dans ce morceau. A l'extrémité du côté droit, il est embrassé par Cérès, qui le soutient au pied du dieu Terme, et un peu vers le milieu, on le voit assis et méditant, dégagé du joug et des entraves, épars à ses pieds parmi les emblèmes de la routine, figurés par des escargots. Pusieurs divinités protectrices l'entourent et semblent prendre sa défense contre l'Envie, la Calomnie, l'Ignorance et autres monstres dignes des enfers s'agitant à la gauche de l'estampe. On lit sur un livre tenu par la figure de l'Abondance, au milieu du bas : Petrus Biard fecit 1627, et vers le haut, à droite, dans un cartouche, contre le pilastre d'un arc de triomphe, une dédicace adressée en 1629 à M. le comte de Moret. Au bas, dans cinq tablettes ménagées entre des jeux d'enfants, les stances ci-après : *Giacerasi l'antica alta scoltura. In atro oblio sepolta.*

Quelques œuvres de Biard II. — Aux Minimes, le tombeau du premier président Le Jay. (Sauval, tome I, liv. IV, p. 443.) « Église Saint-Paul, chapelle de la Communion, deux figures couchées sur le petit portail sont des meilleures de Biard le fils. (Sauval, t. I[er], liv. IV, p. 447). Biard a fait les figures de la grotte du Luxembourg ». (Sauval, III, p. 8).

« Au vestibule de la maison de Bautru, les pilastres corinthiens sont de la main de Biart et sont si bien exécutés qu'ils semblent sortir hors d'œuvre. Deux figures dans deux niches ornent les deux bouts et sont de Biart. (Sauval, tome III, p. 13). A l'hôtel de la Vrillière, les figures de Mars et de Minerve, au-dessus du portail de Biard le fils : son chef-d'œuvre. Très bien dessinées, fort bien assises et d'une grande manière, les plus excellentes choses qu'il ait jamais travaillées, et tout ce qu'on voit de lui d'ailleurs n'a nul rapport avec ces belles figures. Après les avoir bien considérées, ils (les amateurs) se sont imaginés d'en avoir remarqué à Florence deux assez semblables dans la chapelle des Médicis » (Sauval, II, 226).

DIX-HUITIÈME LEÇON

LE CLASSICISME ET L'IDÉE RELIGIEUSE

MESDAMES, MESSIEURS,

Je vous ai déjà expliqué que le clergé français du XVIIe siècle, imbu des idées romanistes, pénétré par les doctrines latinistes, avait une part énorme de responsabilité dans le bouleversement de la pensée esthétique chrétienne. Je veux aujourd'hui vous en apporter une démonstration documentaire.

Peu m'importe d'interrompre un instant l'ordre normal de nos études sur la sculpture à l'époque d'Henri IV. L'École du Louvre n'est pas une école préparatoire à un baccalauréat. C'est une école où la vérité se cherche *socratiquement* et en toute indépendance d'allures.

Et d'ailleurs je ne sors pas du tout de mon sujet en exposant, d'après des textes, quelle était, en matière de sculpture, l'esthétique du commencement du XVIIe siècle.

Écoutez-moi attentivement. Je vais vous lire un texte curieux. En 1623, le 28 juin, l'archevêque de Bordeaux fit à Uzeste sa visite épiscopale, dont le procès-verbal nous est resté [1]. Il y est dit : « Et quant à l'image de Nostre Dame, nous l'avons trouvée fort mal sculpée (*sic*) et imagée, et partant désagréable et indécente ». (*Archives de l'archevêché,* G. 637, fol. 245, v°). Et encore : « Et veu que l'image de Nostre Dame est mal taillée et difforme, ordonnons qu'on en fera une autre décente (*Ibidem*, pl. 253, v°). L'arche-

1. *Uzeste et Clément V*, par l'abbé Brun, Berchon et Brutails, Bordeaux, 1894, p. 157.

vêque enjoignit également d'effacer, à cause de leur « difformité et indécence, les peintures qui sont contre la muraille du contre-autel de l'autel de sainte Radegonde » (*Ibid.*)

Voilà du vandalisme épiscopal caractérisé. La sentence de proscription fut rendue par l'autorité ecclésiastique.

« La Révolution, dit très bien M. Brutails, exécuta la sentence du cardinal François de Sourdis. Elle mit en pièces la statue de Notre-Dame, que M. l'abbé Brun a restaurée tout récemment. La tête et le globe de l'Enfant et la main droite de la Mère ont été refaits. »

La visite pastorale du 18 juin 1623, c'est l'esthétique française de tout un temps rédigée par un grand homme public, jouissant d'une très grande influence politique dans notre pays et d'une influence morale énorme, car c'était presque un saint, et, en tout cas, c'était le fidèle imitateur d'un saint dont la popularité fut immense : saint-Charles Borromée de Milan. François de Sourdis réglait ordinairement sa conduite, nous apprend Morère, sur celle de saint Charles Borromée, mort en 1588, canonisé en 1610, et comme lui, cardinal de Sainte-Praxède. C'est sans doute auprès du même saint qu'il avait été puiser les principes esthétiques qui avaient fermé son cœur au sentiment de l'art chrétien et gothique. On est, malgré soi, indigné quand on pense aux tristes doctrines académiques qui ont empêché les âmes respectives de deux grands saints de communier entre elles, à propos d'art. Saint Charles Borromée et son imitateur le cardinal de Sourdis ne comprirent pas un mot à l'art de saint François d'Assise; ils le méprisaient et le proscrivaient.

Vous avez sous les yeux la photographie de la Vierge d'Uzeste. Voilà la douce, la tranquille, la paisible, l'intime, la gracieuse et chaste image, qu'un saint archevêque de Bordeaux trouve *difforme* et *indécente*, c'est-à-dire pas assez mondaine, pas assez riche, pas assez à la mode des jésuites.

Constatons d'abord quel a été l'idéal chrétien au moyen âge et encore aux premières heures de la Renaissance. Tant qu'on est resté pittoresquement et plastiquement chrétien, toute l'âme naïve et jeune du moyen âge se trouve et resplendit dans ses statues de la Vierge. Tout cela est profondément religieux, à force de n'avoir pas de prétention à s'imposer en dogme. Tout cela est profondé-

ment touchant à force d'être sincère et naïf (*La Vierge d'ivoire* du Louvre, spécimen de la familiarité dans la composition). L'intimité et la sincérite, la naïveté des sentiments existe aussi bien en Italie qu'en France, même pendant la première Renaissance du xve siècle qui, au point de vue moral, n'était que la continuation du moyen âge. L'Enfant Jésus n'a pas l'air de se douter qu'il est Dieu. Il s'ignore comme un enfant qu'il est.

Opposons ce sentiment exquis de naïveté à l'esprit académique. Regardez une œuvre exécutée par le Bernin (projection). Voilà l'esthétique *décente*, *comme il faut*, de saint Charles Borromée et du cardinal de Sourdis.

Qu'est-ce que c'est qu'une Sainte Vierge au xviie siècle ? C'est une *Diane à la Biche* vêtue de long, c'est une statue, d'expression gréco-romaine, habillée d'un somptueux costume. J'aurais pu, comme type de la Vierge du xviie siècle, vous faire voir quelques spécimens inférieurs de l'art de cette époque. Je fais mieux. Je vous présente un des plus nobles monuments du genre qui aient été sculptés au xviie siècle. C'est la Vierge de Saint-Nizier à Lyon, sculptée par Coyzevox.

Remarquez le côté dramatique de l'œuvre de Coyzevox : La Vierge joue un rôle. Elle est sur la scène. Elle écoute les prières des fidèles : mais alors son visage devrait être ému, et comme s'il était ému, il perdrait de sa dignité, on lui donne le masque impassible. Et ce masque impassible contraste avec son attitude inquiète et tourmentée ; la Vierge n'appartient donc plus tout entière à son divin fils, qu'elle associe presque violemment à son intervention charitable.

DIX-NEUVIÈME ET VINGTIÈME LEÇONS

GUILLAUME DUPRÉ, STATUAIRE

Après avoir résumé les traits principaux de la biographie de Guillaume Dupré, né en 1574, mort vers 1642, et rappelé qu'il fut un graveur en médailles et en pierres fines remarquables, Courajod s'exprima ainsi :

On savait que Dupré avait exercé la sculpture, mais on ne connaissait aucune de ses œuvres comme sculpteur, bien que Soulié eût consacré une notice au plâtre n° 869 du Musée de Versailles, qui reproduit un buste de lui.

C'est donc quelque chose de nouveau que la mise en lumière d'une sculpture de Dupré et que l'acquisition, pour le Louvre, de cette sculpture sur laquelle j'ai publié un article dans la *Chronique des arts* du 22 février 1890. Il s'agit du buste de Dominique de Vic, dit le capitaine Sarrette, mort le 14 août 1610.

Saisi révolutionnairement pendant la Terreur, le buste de Dominique de Vic arriva au musée des Petits-Augustins le 7 mai 1794, et son entrée fut ainsi consignée par Lenoir sous le n° 340 de son *Journal* : « Le 18 floréal an II, reçu du citoyen Gandat un buste en marbre blanc représentant Vic d'Ermenonville, sergent de bataille et compagnon d'armes du roi Henri IV, provenant de la commune d'Ermenonville. »

La pièce historique, recueillie par Lenoir, fut exposée par lui au Musée des monuments français, à partir de 1802, sous le n° 464, ainsi qu'on peut le constater dans les différentes éditions du Catalogue de ce musée, parues de 1802 à 1806.

A cette dernière époque, la possession d'un objet féodal n'était

plus compromettante pour personne. Le buste de Dominique de Vic fut réclamé par la famille de Girardin, héritière de la famille de Vic, propriétaire de la terre d'Ermenonville. Le ministre de l'intérieur ordonna la restitution, malgré la résistance de Lenoir.

Attribution du buste de Dominique de Vic à Dupré et discussion de cette attribution. — Nous avons ici, dans notre attribution au maître, la garantie d'une signature, ce qui est bien précieux. Mais ne l'eussions-nous pas, il n'aurait pas été difficile d'imputer avec confiance à Dupré la paternité de cette œuvre et d'arriver intrinsèquement à une conclusion identique. Il aurait suffi de comparer notre nouveau buste avec le beau et grand médaillon du chancelier Nicolas Brulart de Sillery, possédé déjà par le Louvre, signé et daté de 1613. La fermeté du travail, la tension du modelé, la finesse du dessin sont les mêmes. Le marbre a été sculpté avec le même charme, la même douceur, la même netteté sans excès de sécheresse, la même précision et, à la fois, le même relief estompé qu'une cire destinée à la fonte.

Pour qui analyse complètement et naïvement l'expression d'un objet d'art, impossible de ne pas s'écrier, en voyant le buste de Dominique de Vic : « Voilà un ouvrage, dont la pensée première, traduite par une main experte, mais rivée à des procédés professionnels spéciaux, a dû être conçue comme pour l'exécution en bronze et dont le modèle original a dû être en cire. »

C'est bien là le travail d'un graveur en médailles et, étant donnée la date connue et forcée de 1610, le nom de Dupré se serait imposé avant tout autre à l'esprit d'un observateur consciencieux, même sans le concours de preuves matérielles.

D'autre part, Guillaume Dupré fut le sculpteur favori de Louis XIII, comme l'avait été Barthélemy Prieur, mort en 1611, et voici en outre encore une preuve qu'il a fait de la sculpture.

Mss. de Peiresc à la Bibliothèque de Carpentras, tome XLVII, f° 623. « Devis d'une sépulture fait par Mons[r] du Pré, qui loge à la grande galerie du Louvre, pour l'envoier à Monsieur de Peiresc, à Paris.

Premierement le corps de l'architecture sera de pierre de liais prinse aux carrières de Paris, le plus beau qui se pourra trouver, d'ordre ionique, de la hauteur de quinze pieds et demy et de dix

pieds de largeur, bien et d'ornement taillé. Plus sur l'abassement de ladite sépulture sera posé ung tombeau de marbre noir, de six pieds de longueur et de seize poulces de haulteur, avec les soutiens qui seront aussy de bronze lesquels seront dorés à feu d'or bruny; lequel tombeau est en ma disposition et est le plus beau que l'on sçauroit veoir. Item, sur led. tombeau sera posé ung pedestal de marbre de couleur, laquelle on jugera estre le plus à propos, qui regnera le long du susdit tombeau, au milieu duquel sera appliqué ung masque de bronze aussi doré d'or bruny, de neuf poulces de largeur et cinq de haulteur. Plus sur ledit pédestal sera posé trois busts de marbre blanc faicts après le naturel ou plus grands si besoing est. Plus sur les piedestaulx du corps de l'architecture seront posées deux bases, de largeur d'ung pied et plus, et de haulteur quatre poulces et demy qui seront aussi de bronze. Item sur les dites bases seront posées deux figures de marbre blanc, représentant des femmes vestues de linges, en forme de termes de haulteur cinq pieds trois quarts chacune et d'un pied et demy de largeur. ...Item, entre les deux consolles y aura ung cherubin de marbre blanc, au dessous de l'arquitrave, d'ung pied de grandeur. Item, sur l'avant fronton sera posé quatre petits enfants de grandeur de trois pieds ou environ chascun aussi de bronze...

Dupré était en rapports avec la cour pendant la jeunesse de Louis XIII.

Journal de Jean Héroard, tome I, p. 267. — Le 6 juin, mercredi à Fontainebleau. — Il (Louis XIII alors Dauphin) va à l'entrée de la galerie où il s'amuse à tirer en cire Descluseaux, pendant que le sieur Paulo le tire en cire: amusé jusques à trois heures et un quart; gouté; il s'amuse, avec de la cire, à faire un visage, pendant que M. Dupré, statuaire du Roi, le tire, pour en faire une médaille; il fait tout ce qu'il faut faire et travaille fort dextrement, polit, fait les cheveux, perce les yeux, les oreilles, tout sur la trace grossière que M. Dupré lui en avait faite.

Le 7 juin, jeudi à Fontainebleau. — Il conteste contre Mme de Montglat, dit qu'il ne fera rien de ce qu'elle voudra, et là-dessus il est fouetté. — Il dit qu'il me veut prendre en cire, pendant que M. Dupré l'achèvera et qu'il me fera la barbe pointue comme une épingle ».

Journal de Jean Héroard, tome I, p. 267. — « Le 5 juin [1607], mardi, à Fontainebleau. — Le fils de M. de Saint-Luc, âgé de 4 ans, vient dire adieu au Dauphin ; je lui demande bas à l'oreille : Monsieur vous plaît-il pas de lui donner quelque chose ? — Oui. — Monsieur, quoi ? — Un cheval marin qui était de poterie. — Monsieur, vous plaît-il que je l'aille quérir ? — Oui, mais ne prenez pas celui qui est cassé. Il y en avoit. Je lui porte l'entier; il le donne gracieusement ».

Journal de Jean Héroard, tome I, p. 89. — « Le 21 [septembre 1604] mardi. — Éveillé à 8 heures... A midi diné. — Mené au Roi et à la Reine qui alloient à la chasse ; ramené en la salle pour être retiré tout de son long, en terre de poterie, vêtu en enfant, les mains jointes, l'épée au côté, par Guillaume Dupré, natif de Sissones, près de Laon. A trois heures 1/2, gouté ; il donne la patience au statuaire tout ce qui se peut ».

Il faut ici insister sur l'intérêt que présente pour l'histoire de la sculpture du XVIIe siècle l'étude de quelques-uns des produits céramiques, de ce qu'on appelle la suite de Palissy. Ces produits, quelque grossiers qu'ils puissent quelquefois paraître, n'en sont pas moins souvent l'écho de la pensée des plus grands artistes qui vivaient dans l'intimité de la famille royale, tant au Louvre qu'à Saint-Germain, mais surtout à Fontainebleau, résidence favorite de Henri IV.

Sous Henri IV il y a eu véritablement en quelque sorte une nouvelle école de Fontainebleau, dans laquelle les éléments italiens, comme les Francini et les Giovanni Paolo, étaient mêlés aux éléments français.

Nous savons que l'atelier de Bernard Palissy, mort en 1590, survécut à l'inventeur et au robuste artisan des Rustiques figulines, puisqu'il existe un plat de la suite de Bernard Palissy, où Henri IV est représenté avec Marie de Médicis et avec Louis XIII, dauphin âgé alors de 5 à 6 ans. Nous savons, en outre, par le *Journal d'Héroard*, qu'un atelier de poterie, fréquenté par la cour et surtout par le jeune dauphin, fils d'Henri IV, fonctionnait à Fontainebleau.

Tous ces faits furent remarqués et on en conclut qu'un certain

nombre de pièces de faïence, genre Palissy, étaient les produits de cet atelier et n'avaient été exécutées que sous Henri IV [1]

Les textes ci-dessus nous ont montré Dupré exécutant une statuette de Louis XIII dauphin, destinée à être cuite dans cette poterie. Tout à l'heure je vais vous montrer une statue équestre qui pourrait avoir eu une origine aussi illustre.

La statue de Louis XIII, en faïence de Fontainebleau de la suite de Bernard Palissy, a passé par la collection Dupont-Auberville.

On lit dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, année 1885, p. 162 : « M. Saglio présente une faïence acquise pour le musée du Louvre, à la vente de la collection Dupont-Auberville, et représentant une statuette équestre de Louis XIII dans sa jeunesse ; il s'en trouve un fac-similé dans le catalogue de la vente. M. Courajod dit que cet objet a pu être fabriqué pour servir de jouet au royal enfant ; dans le *Journal du médecin Hérouard*, il est question de ses jeux à la date du 16 mars 1605 ; dans un autre passage il est dit qu'on le mène à la fabrique de poterie. »

Remarquez la ressemblance du petit nez court et des joues bouffies dans la médaille de Dupré avec les points similaires dans la statuette de terre cuite.

Nous savons d'ailleurs qu'il a existé des statuettes équestres de Louis XIII, quand il était dauphin, statuettes exécutées par les artistes de l'entourage de Henri IV.

En 1608, Pierre de Francheville, nous apprend M. Müntz dans les *Archives des Arts* (Paris, 1890, in-8°, p. 78 et 79), travailla à un modèle de statuette du Dauphin. M. Müntz croit pouvoir identifier ce modèle avec une statuette équestre conservée au musée national de Florence et regardée à tort, suivant lui, comme le portrait du roi d'Espagne, Philippe IV, et comme une œuvre de Pietro Tacca.

La franchise, la sincérité et la naïveté du travail et de l'expression dans la statuette en terre cuite, passée du cabinet Dupont-Auberville au musée du Louvre, m'empêchent de songer à rapprocher cette statuette du modèle de Francheville, signalé par M. Müntz.

1. Voir sur la question les articles de Courajod dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1890, p. 395 et suiv.

Je crois l'œuvre d'inspiration absolument française, comme la *Nourrice* et le *Petit Tambour*.

Guillaume Dupré dont la vie se meut approximativement entre les dates de 1574 et de 1642 est un des principaux traits d'union entre le XVIe et le XVIIe siècle, tout autant et plus peut-être que Barthélemy Prieur.

En outre, il y a lieu d'insister sur le côté XVe siècle de son œuvre et de faire certains rapprochements. En face de certaines médailles de Dupré, je dirais : c'est du Pisanello et du Ghiberti, un peu moins frais, un peu moins jeune, un peu moins gras, un peu plus sûr de lui. Cette pensée pourrait être généralisée et expliquée. — Comparer les revers des médailles de Dupré avec les revers des médailles du XVe siècle.

Guillaume Dupré est digne d'avoir un historien définitif. Quoiqu'il arrive, j'ai conscience que l'école du Louvre aura apporté une bonne part contributive, facilement appréciable, à l'œuvre de reconnaissance que la France doit à ce grand artiste.

Courajod consacra la dernière partie de la leçon à l'étude de quelques médailles d'Abraham Dupré, un des fils de Guillaume, né en 1604. Il ajouta quelques mots sur les Danfrie et Nicolas Guyot.

VINGT-UNIÈME ET VINGT-DEUXIÈME LEÇONS

TREMBLAY ET JACQUET

Mesdames, Messieurs,

Encore un artiste de valeur, Tremblay, qui jusqu'à présent n'était guère connu que de nom [1].

Nous essaierons d'établir et de dégager cette personnalité.

Par cet exemple, choisi entre plusieurs, nous montrerons la méthode que nous appliquons dans nos recherches. Nous tenterons aussi d'exposer, à ce propos, l'art d'être conservateur d'une collection publique, et les procédés qui doivent être employés, pour parvenir à formuler les attributions raisonnées d'œuvres à des artistes déterminés.

Pour vous prouver qu'on ne savait rien de positif sur Barthélemy Tremblay, je vais invoquer un puissant témoignage, celui de M. de Montaiglon : *Henri de Gissey*, p. 7. « Je ne puis citer qu'une seule œuvre de ce Tremblay, qui fut pourtant sculpteur du roi, à un moment où il s'est fait d'importants travaux de sculpture, et je ne sais si l'on pourrait trouver dans les livres une autre mention biographique, après celle qui est perdue dans un coin des énormes *Antiquités de Paris* de Sauval (II, 306). Il y dit que Henry IV établit, en 1597, Laurent, un tapissier, dans la maison professe des Jésuites, où personne ne demeurait depuis le parricide de Jean Chatel, et avec lui Du Breuil, peintre fameux, et *Tremblay*, fort bon sculpteur ».

1. Sur Barthélemy Tremblay (1578 † 1629), voyez un document publié dans les *Nouvelles Archives de l'art français*, tome IV, p. 248, et une notice dans Jal.

Je ne vous proposerai aujourd'hui que deux pièces à attribuer. Mais songez que, pour Tremblay, comme pour l'œuvre de sculpture de Guillaume Dupré, on ne connaissait rien du tout d'authentiquement attribuable.

Il y a quelques années seulement qu'un rapprochement a pu être fait entre un buste en marbre au Louvre et un buste de bronze signé. Le 9 mai 1883, prévenu par mon ami, M. de Kermaingant, grand admirateur de Henri IV, j'allai voir, chez le marchand Récappé, un buste en bronze très remarquable, sur le piédouche duquel se lisait la légende suivante gravée dans le bronze :

Voici l'invincible monarque,
Sous qui l'Univers a tremblé,
Et qui revit, malgré la Parque,
Dans cet ouvrage de Tremblay.

Ce buste n'est pas autre chose qu'une magnifique épreuve en bronze d'une œuvre déjà connue par un marbre conservé au Louvre, avec l'attribution traditionnelle à Barthélemy Prieur, depuis la première apparition de cet objet au musée des Monuments français.

Voilà donc une première œuvre baptisée. Je puis en baptiser une seconde.

Comment suis-je amené à attribuer à Barthélemy Tremblay la statue en pied de Henri IV ?

On lit sur le registre de réception des objets d'art et d'antiquités trouvés chez les émigrés et condamnés, réservés par la Commission temporaire des arts, adjointe au comité d'Instruction publique : « Le 22 vendémiaire an IV. — Orléans — de la maison de Monceaux... Henri IV en marbre blanc ». En marge : « Aux Petits Augustins ». Alors cherchons dans les papiers de Lenoir.

On lit dans le *Journal de Lenoir* : N° 708. — « Le 7 prairial [an IV], reçu de l'Administration du Dépôt de Nesle les objets ci-après... Plus une statue en pied et en marbre de Henri IV, provenant du parc de Monceau ». Cette statue provenait bien effectivement d'une propriété du duc d'Orléans, et le parc de Monceaux (à Paris) appartenait au duc d'Orléans. Mais la statue n'avait pas toujours été là. Elle y avait été apportée seulement quand le duc d'Orléans avait vendu le château de Saint-Cloud à Louis XVI.

On lit dans les *Curiosités du château de Saint-Cloud* : Paris, 1783,

in-8° de 27 pages, page 16 : « Au fond de la galerie s'élève un piédestal de marbre blanc veiné, qui porte une statue en pied de marbre blanc, plus grande que nature, représentant Henri IV, dont le roi Louis XV a fait présent à M. le duc d'Orléans. Ce monument de l'enfance de la sculpture dans le royaume serait peu fait pour nous frapper et nous séduire, si on le considérait en lui-même et sans aucun rapport à l'objet qu'il représente ».

Au moment de la suppression du Musée des Monuments français, la statue de Henri IV fut restituée au duc d'Orléans. Voir *Journal de Lenoir*, tome I, p. 195 : « Statues et monuments rendus à des particuliers — A Son A. S. Mgr le duc d'Orléans, la statue en pied du roi Henri IV (*Musée des Monuments français*, tome IV, p. 126). » Et voici la preuve que la transmission a eu lieu : « Paris, le 22 décembre 1817, M. le Directeur général, M. Lenoir, administrateur des Monuments de l'Église royale de Saint-Denis, vient de me renvoyer la lettre que vous lui avez adressée par erreur, au sujet de la remise à Son A. S. Mgr le duc d'Orléans, d'une statue en marbre d'Henri IV, existant au dépôt des Petits-Augustins. Son Exc., le Ministre secrétaire d'État de l'Intérieur, m'a déjà donné avis depuis longtemps de l'ordre du roi en vertu duquel cette statue doit être rendue au prince. J'attendais que l'agent chargé de la recevoir se fût fait connaître. — Votre lettre m'apprend que cet agent est M. Fontaine, architecte, et je viens de lui adresser l'autorisation, au moyen de laquelle la statue dont il s'agit lui sera livrée par le gardien du dépôt, etc., signé : Ch. J. Lafolie. »

Louis-Philippe, devenu roi, plaça la figure de Henri IV au Musée de Versailles. Voir *Catalogue du Musée*, 1860, t. II, p. 387.

Et maintenant voici la preuve de l'attribution à Tremblay.

On lit dans un registre de *Comptes* relatifs à l'année 1639, publiés en extraits par Jal, la mention qui va suivre, dont celui-ci n'a pas dégagé la vérité : « A Germain Jessé (*sic* pour Gissey [1]), Me Sculpteur à Paris, la somme de 600 livres pour partie de son payement d'une figure du deffunct Roy (Henri IV), en marbre blanc, qui avait esté commencée par le Sr Tremblay, son beau-père. Registre de l'année 1639, p. 135 ».

1. Barthélemy Tremblay eut pour gendre Germain Gissey, un sculpteur dont Jal et Montaiglon ont parlé les premiers, et qui éleva son tombeau.

« Cette statue du roi, destinée au Louvre et commencée par Barthélemy du Tremblay, existe peut-être encore, sans qu'on sache les noms de ses auteurs ». Jal, *Dictionnaire de Biographie et d'Histoire*, p. 1201.

Mais oui ! Jal n'était pas trompé par son pressentiment et je vais vous la montrer, cette statue. Elle était à Versailles. Je l'ai fait venir au Louvre.

Jacquet, dit Grenoble, appartenait à une famille d'artistes[1].

Si le Louvre ne possède rien que des petits bas-reliefs de Jacquet ce n'est pas ma faute ni celle de mes prédécesseurs. Le palais de Fontainebleau contient une sculpture très importante, que mon devoir m'oblige à revendiquer pour le Musée du Louvre, parce qu'elle lui appartient et est inscrite sur ses inventaires, sous le numéro 1656. Voici comment cette pièce est décrite : « Style de Jean Goujon. — Cheminée dite de Henri IV. Elle est ornée de sculpture et surmontée d'un bas-relief représentant ce monarque à cheval, — le tout de marbre blanc. — Hauteur, 3 mètres ; — largeur, 1 m. 75. — Palais de Fontainebleau ; magasins. »

C'est la statue équestre de Henri IV, traitée en haut relief par Jacquet, pièce capitale que le visiteur ne peut apprécier convenablement dans la chambre trop étroite qu'elle encombre. Les travaux, entrepris pour la salle de spectacle, ayant détruit la cheminée que décorait cette sculpture monumentale, celle-ci a été déposée sur une nouvelle cheminée factice, dans le cabinet où on la voit actuellement. Un moulage pourrait donc, sans inconvénient, être substitué à l'original dans cet ensemble postiche, tandis que le marbre viendrait représenter dans les salles de la Renaissance l'époque Henri IV, qui n'y fait pas suffisamment figure. N'oublions pas que le Louvre, qui est propriétaire de l'ensemble, possède déjà une partie du monument primitif. Ce sont les délicats reliefs qui concouraient, avec la statue équestre, à former une cheminée d'un très beau caractère (*Description des sculptures du moyen âge et de la Renaissance*, nos 130 à 155).

1. Voir sur eux : Montaiglon, *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXII, p. 240. — *Revue de l'art français*, 2e année, p. 184. — *Nouvelles archives de l'art français*, 1872, p. 31. — Jal, *Dictionnaire*, p. 656. — *Arch. Nat.* H a 1795, fo 127.

Le Père Dan (*Trésor des Merveilles de Fontainebleau*, p. 139 à 141), nous en a conservé une description très complète, à laquelle nous emprunterons le passage suivant :

« Dans le milieu de cette cheminée, entre les colonnes, est une grande table de marbre noir, sur laquelle est la figure et statue à cheval du Roy Henry le Grand, à demy-relief, et grande comme le naturel ; il est armé et a la teste couronnée d'un laurier ; au-dessous de ses pieds, est un casque de marbre blanc, et plus bas, dans un cadre de mesme matière et couleur, est une basse-taille où est représentée la bataille d'Ivry et la reddition de la ville de Mantes... L'ouvrage de cette cheminée est du sieur Jacquet, dit Grenoble, sculpteur fort excellent, qui a employé cinq ans au travail de cette rare pièce. »

L'abbé Guilbert, dans sa *Description historique de Fontainebleau* (tome II, p. 49 à 52), a donné de cet objet d'art une analyse assez détaillée pour en permettre une complète restitution.

Espérons que la reconstitution de cette œuvre d'art, à l'aide des éléments qui ont survécu, se fera bientôt au Louvre. C'était, il y a trente ans déjà, le vœu du marquis Léon de Laborde.

Par une étrange fortune, un des bas-reliefs de cette cheminée était allé s'égarer, comme spécimen de minéralogie, à l'École de Saint-Cyr ; il n'a été restitué au Louvre qu'en 1851, à la suite d'une réclamation de Léon de Laborde, en vertu du document suivant : « Saint-Cyr, le 18 novembre 1851. — M. le Directeur, M. le Ministre de la guerre ayant, sur votre demande, autorisé la cession au Musée du Louvre d'un fragment de sculpture provenant d'une cheminée du château de Fontainebleau, et qui s'est trouvé transporté à Saint-Cyr avec la collection de minéralogie, nous tenons ce fragment à votre disposition. Vous pourrez, M., le faire prendre quand vous le jugerez à propos, à l'École, où il est placé maintenant dans la nouvelle salle des collections scientifiques. Veuillez bien recevoir, Monsieur, l'assurance de notre considération très distinguée. »

VINGT-TROISIÈME LEÇON

LES RICHIER

Mesdames, Messieurs,

Vous savez que j'ai résolu d'étudier devant vous, pendant le second semestre de cette année, les ascendants français de la sculpture académique. J'avais d'abord l'intention de ne parler de la sculpture lorraine qu'à propos des ateliers provinciaux de la France : ce que je ferai l'année prochaine.

Mais il y a intérêt à étudier tout de suite cet atelier lorrain de Saint-Mihiel, pour voir et surprendre la transformation de l'art et la transition du xvie au xviie siècle.

Cette étude présente quelque difficulté, parce que les ouvrages de cet atelier ont été attribués souvent à un seul et même auteur, et parce qu'il y a eu ou qu'il a pu y avoir travail collectif et contemporain de deux ou peut-être de trois des ouvriers.

L'atelier des Richier dure de 1530 environ à 1640.

Les membres de la famille Richier, qui furent sculpteurs, et sculpteurs de talent, sont : Ligier, fondateur de la dynastie, 1500 ou 1506-1567 ; Gérard, son fils ; Jacob, son petit-fils. Plus, deux Jean : l'un, fils aussi de Gérard, et par conséquent petit-fils de Ligier, et l'autre, petit-neveu du même Ligier. Ces deux Jean sont souvent confondus l'un avec l'autre.

Il a dû se passer à propos de Ligier Richier ce qui s'est passé cent ans auparavant, en Bourgogne, à propos de Claus Sluter et de Claus de Werve.

De même que Sluter, quoique à un degré beaucoup moindre de puissance, Ligier Richier a été, lui aussi, un principe et une

essence, qui ont dominé pendant plus d'un demi-siècle dans le duché de Lorraine. L'atelier de Richier a été une sorte de personnalité collective.

Ligier Richier est né vraisemblablement à Saint-Mihiel, en 1500, suivant les uns, en 1506, suivant les autres. Il est mort à Genève en 1567.

Il y a unité dans la vie morale et dans la vie artiste de Ligier Richier. Le chrétien en lui explique le sculpteur.

Le sculpteur ne fut pas insensible aux charmes de la Renaissance italienne. Mais il garda vis-à-vis d'elle sa liberté d'appréciation [1].

Ligier Richier. — Œuvre ou attributions. — Retable de Hatton-Châtel. Journal de M. Barbier de Montault, p. 22. « Derrière le maître-autel est appliqué au mur un retable rectangulaire, attribué à Ligier Richier. Ce qui n'est nullement vraisemblable. Les trois sujets qui y sont sculptés en ronde bosse figurent la *Crucifixion* au centre, sur les côtés, le *Portement de Croix* et l'*Ensevelissement*, c'est-à-dire la *Passion* et la *Mort*. Le retable de Hatton-Châtel n'est que l'agrandissement en pierre d'un retable de bois.

Germain, *Le Retable d'Hatton-Châtel.* « En premier lieu, l'attribution à Ligier Richier est fort contestable. Ah ! sans doute, on avait plaisir à considérer la première œuvre de l'artiste, revenu d'Italie, dans ce monument important, complet, d'une époque certaine et qui, nous l'admettons, appartient à son école. Mais toutes les œuvres authentiques de Ligier offrent des personnages de grandeur naturelle ; nous avons peine à concevoir qu'il ait commencé par sculpter ces statuettes, d'ailleurs l'œuvre d'un maître, et nous ne voyons pas la filiation directe qui les rattacherait aux admirables groupes du *Sépulcre*. Elles nous paraissent dénoter, chez l'auteur, un talent consommé et une longue pratique, plutôt qu'un génie ardent et novateur. Trop longtemps on a fait, du talent de Ligier, une création spontanée, voyant en lui le divulgateur d'un art nouveau formé sous l'influence de Michel-Ange. Cela se rattachait au système erroné par lequel on expliquait autre-

1. Nous n'avons presque rien retrouvé des notes de Courajod sur Ligier Richier.

fois la Renaissance française. Que reste-t-il aujourd'hui de ce système: où sont les preuves du séjour de Ligier à Rome; où a-t-on vu que Michel-Ange eut jamais des relations avec lui; quelles sont enfin les traces d'un enseignement étranger dans l'œuvre de notre grand sculpteur ?

Non, Ligier appartenait à une école locale dont il a respecté les traditions. La voie parcourue par lui, l'ampleur de ses œuvres, ont pour agents son génie personnel; mais le point de départ reste évident. »

Le Christ et les deux larrons en croix, église Saint-Pierre à Bar-le-Duc. C'est plus naturaliste et bourguignon que ne le sera le Ligier Richier de la dernière heure. Cela rappelle plus le moyen-âge et l'École bourguignonne. Ce calvaire, sans attribution certaine, est à coup sûr de la première moitié du XVIe siècle. Il sent encore l'École du XVe siècle. Il faut le comparer avec le calvaire qui domine la *Mise au tombeau* de Solesmes.

Pitié d'Étain. — Un travail de Ligier Richier, que nous pouvons avec certitude attribuer à la date de 1528 est la *Pitié*, qui se trouve dans l'église paroissiale d'Étain. Placé primitivement du côté de l'évangile, sous l'arcade ouverte en avant du chœur, ce groupe accompagnait autrefois un tombeau. Ce monument, détourné de sa destination funéraire, est désigné sous le nom de *Bon Dieu de Pitié d'Étain*. Deux ans plus tard, ainsi que nous le fait connaître la date de 1530, inscrite sous un groupe en terre cuite qui se trouve à la cure de Clermont-en-Argonne, Ligier a corrigé la composition défectueuse du groupe d'Étain, en relevant le buste de la Vierge et en reliant les deux figures par des lignes harmonieuses. Cette maquette a 35 centimètres de hauteur. Un bras du Christ manquait presque entièrement. Il a été rétabli.

Restes du Calvaire de l'église Saint-Étienne, c'est-à-dire de l'église abbatiale des Bénédictins de Saint-Mihiel, exécuté avant 1532 et attribué à Ligier Richier par un témoin oculaire digne de foi, l'Orléanais Chatouru, cité par Dom Calmet.

L'*Évanouissement de la Vierge*, groupe en bois de noyer qui est placé au chevet de l'église de Saint-Michel, à Saint-Mihiel.

« En 1532, un champenois habitant Troyes et nommé *Chatouru*, en se rendant à *Saint-Nicolas-du-Port*, près Varangeville et à peu de

distance de Nancy, admira dans l'église de l'abbaye des Bénédictins plusieurs ouvrages de sculpture faits par maître Ligier, tailleur d'images demeurant au dit lieu de Saint-Mihiel, que l'on tient le plus expert et meilleur ouvrier au dit art que l'on vît jamais ».

Tête de Christ en bois, conservée par un moulage au Musée de Nancy. Le calvaire des Bénédictins de l'abbaye de Saint-Michel de la ville de Saint-Mihiel ne disparut pas entièrement en 1720. Le crucifix fut transporté au réfectoire de l'abbaye, et Dom Calmet rapporte « qu'il se trouvait au pied de la croix, un petit chien si parfaitement imité que les autres chiens, le voyant, aboyaient après ».

En 1792, ce crucifix fut arraché de l'abbaye, traîné sur la place publique et livré aux flammes. « Le lendemain de cette saturnale odieuse, dit M. Cournault, une pauvre femme vint chercher, au bûcher, quelques braises pour allumer son feu. Elle remarqua la tête du Christ, que la flamme avait épargnée, et s'en empara. Considérée comme un objet sans valeur, cette tête fut jetée sur un grenier, où elle resta pendant bien des années. A la mort de la pauvre vieille, elle fut adjugée à M. Ducque, avocat à Strasbourg, pour la somme de 2 francs ! Cet admirable morceau de sculpture fut heureusement moulé à Nancy, en deux exemplaires. L'un est au Musée de cette ville ».

« Le groupe formé par saint Jean soutenant la Vierge au moment où elle s'évanouit à la vue de son fils expirant sur la croix est de tous les ouvrages de Richier, le plus émouvant, le plus pathétique, celui où l'âme de l'artiste semble avoir laissé son empreinte la plus forte ; c'est aussi celui où la vérité des attitudes, le beau choix des draperies, la noble sévérité du style témoignent au plus haut degré du talent psychologique de ce grand statuaire.

Ce groupe *en bois de noyer* est tellement vermoulu qu'on a cru devoir l'imbiber d'une couche d'huile chaude colorée par la céruse. »

Gérard Richier. — Fils de Ligier Richier, né vers 1534 (Germain, *La famille des Richier*, p. 16). Il était maître en 1560. Il avait 26 ans. Il était probablement déjà marié.

La preuve de la collaboration du père avec le fils est manifeste. En 1559, Gérard s'occupa avec son père des dispositions des fêtes données à Saint-Mihiel, en l'honneur du duc et de la duchesse.

En 1560, il signa la pétition demandant la liberté du culte réformé.

Une quittance du 2 août 1566 prouve qu'à cette date il habitait Genève. Dans la même ville, en 1567, il fit le partage de la succession paternelle.

En 1573, on le vit payer à l'abbaye de Saint-Mihiel un cens dû pour sa maison. En 1578, revenu dans cette ville, il fut chargé de dresser des plans pour la rectification des rues et places. La même année, il travailla au palais ducal de Nancy. Pendant plusieurs mois de l'année 1586, il donna asile dans sa maison de Saint-Mihiel au cours de droit établi momentanément dans cette ville. Le 21 octobre 1581, fut baptisé son fils Joseph. Le 2 avril 1598, il passa un marché pour la décoration des nouveaux bastions de Nancy.

Sa mort doit se placer entre 1600 et 1604. A la première de ces dates, sa femme Marguerite était encore mariée; en 1604, elle était veuve. Dumont, *Histoire de Saint-Mihiel*, tome IV, p. 407.

Jean Richier. — Fils de Gérard, sculpteur comme son père et son aïeul Ligier, travaillait alternativement à Nancy et à Metz. On trouvera dans le *Bulletin de la Société d'archéologie lorraine* (volume II, p. 130) le détail des travaux de sculpture et d'architecture, dont Jean Richier fut chargé au palais ducal de Nancy. Il fit aussi, si l'on en croit Lionnois, un projet pour la décoration de la porte Saint-Georges. Mais on lui préféra le modèle de Florent Drouin. Il offrit, en 1608, à la ville de Metz, un buste du roi, qui fut placé sur la galerie du corps de garde devant la place. En 1612, il fit, avec son neveu Toussaint Hainzelin, de Saint-Mihiel, la fontaine Saint-Jacques, qui représentait ce saint avec son bourdon, entouré de trois dauphins portant trois enfants. En 1624, il travaille au Haut-Palais, et, à deux reprises, en 1612 et en 1624, il exécute des décorations assez importantes pour l'entrée du marquis de La Valette, gouverneur de Metz. M. Natalis Rondot a découvert au musée de Berlin et a fait reproduire par des moulages quatre médaillons sculptés par Jean Richier, représentant son frère Gérard, sa mère, Marguerite Groulot, et les parents de sa femme.

Jacob Richier. — Né vers 1585, mort en 1640 ou 1641, Jacob Richier, maître sculpteur, est né à Saint-Mihiel en Lorraine. Il était protestant.

Il est très probablement fils de Gérard Richier et de Marguerite Grolot ou Groulot. Jacob Richier a épousé en 1615 Jeanne Chaléon, dont il a eu deux fils, David et Charles.

« Il a été au service du connétable de Lesdiguières et fut le principal décorateur du château de Vizille. Il fit le tombeau de Lesdiguières, le tombeau de la première femme du maréchal, Claudine de Bérenger, et celui de la seconde femme. Il exécuta des sculptures à Grenoble. »

Jacob Richier habita Vizille et Grenoble, puis fit à Lyon un assez long séjour. C'est pendant ce temps qu'il sculpta les tombeaux de Charles de Neufville, marquis d'Halincourt, gouverneur du Lyonnais, et de Jacqueline de Harlay, sa femme. Ces tombeaux de marbre, surmontés des statues de bronze des personnages, furent élevés dans l'église des Carmélites à Lyon. Charles de Neufville fit faire son tombeau de son vivant. Il est mort en 1642. La statue était signée Jacob Richier, 1635.

Jacob Richier a modelé la charmante médaille, qui présente l'effigie d'une jeune femme, parée comme on l'était au temps de Louis XIII, avec la légende suivante : « Marie de Vignon, marquise de Treffort. » Le buste de la marquise de Treffort est tourné à droite. Au bas : I. R. F., 1613. Marie Vignon fut aimée du maréchal de Lesdiguières, qui l'épousa en 1617. Natalis Rondot, *Les Sculpteurs de Lyon du XIVe au XVIIIe siècle*, p. 41 et 42.

Tombeau de Lesdiguières. — « Les tombeaux du connétable de Lesdiguières et de sa femme, Claudine de Bérenger, conservés dans la salle des séances du conseil général des Hautes-Alpes, quoique du commencement du XVIIe siècle, appartiennent encore par leur style à la Renaissance. Le sculpteur qui les a conçus et exécutés est Jacob Richier, de Saint-Mihiel en Lorraine; ils étaient placés dans la chapelle du château des Diguières, en Champsaur, et y sont demeurés jusqu'en 1798. A cette époque, ils furent offerts au département par Mme de Veynes, déposés d'abord dans la cathédrale, puis transportés en 1836 à leur place actuelle. Le tombeau de Lesdiguières représente ce personnage étendu et accoudé sur un cercueil de marbre noir. Le cercueil lui-même est porté sur un soubassement en marbre de la même couleur, incrusté de bas-reliefs en marbre

blanc, qui représentent la *Prise de Grenoble* en 1590, la *Bataille de Poncharra*, 1591, la *Rencontre des Moulettes*, 1597, et la *Prise du Fort Barraux*, 1598, événements les plus notables de la vie de Lesdiguières. Derrière la statue, entre deux pilastres, sont deux anges, tenant des draperies et, entre eux, une plaque de marbre noir, sur laquelle l'ancienne inscription en l'honneur de Lesdiguières a été remplacée par une inscription en l'honneur de l'administration départementale qui a fait transporter ce monument à Gap. Au-dessus sont les armoiries de la famille de Bonne, soutenues par deux lions, entourées d'un manteau ducal et de faisceaux d'armes. Ce monument n'est pas sans défaut, mais il est d'un bel effet. On y travaillait en 1613. (Douglas et Roman, *Correspondance de Lesdiguières*, t. III, p. 394.) — En face est encastré dans le mur le cénotaphe de Claudine de Bérenger ; il se compose d'une plaque de marbre noir, soutenue au bas par une tête de mort, et de chaque côté par deux anges en marbre blanc. Au sommet, dans un fronton demi-circulaire, sont les armoiries accolées de Bonne et de Bérenger. Sur la plaque centrale est une longue inscription en l'honneur de Claudine de Bérenger, morte en 1612. » (*Répertoire archéologique du département des Hautes-Alpes*, 1888, par M. Roman).

La mort de Lesdiguières arriva à Valence, le 28 septembre 1626. « Son corps, dit Vidal (*Histoire du connétable de Lesdiguières*, Paris, 1638, in-folio, p. 477), fut porté avec tous les honneurs convenables et en grande compagnie, à Lesdiguières, dans un sépulcre que dès longtemps, il s'y estoit fait dresser par Jacob Richier, excellent sculpteur » (*Transfert du Mausolée de Lesdiguières à Gap, en 1798*, article de M. P. Guillaume dans les Réunions des Sociétés des Beaux-Arts, 1889, p. 822 à 831).

« On croit généralement que le plan du tombeau de Lesdiguières a été conçu et exécuté par Jacob Richier.

« Il est certain cependant que le projet du Mausolée de Lesdiguières n'est pas de Jacob Richier, mais bien de son frère Jean. C'est ce que prouvent « deux dessins identiques d'un tombeau, au bas duquel est écrit : Jean Richier — fait le 20 juin 1604 à Vizille en Dauphiné » tombeau qui n'est autre que celui du connétable.

« Un acte notarié, récemment découvert et publié par M. Maignien,

conservateur de la Bibliothèque de Grenoble, établit positivement que Jean Richier, « mestre sculpteur », était, le 4 juin 1604, à Grenoble. C'est lui, probablement, qui appela son frère Jacob, de Lorraine en Dauphiné. Toutefois le nom de Jacob Richier n'apparaît en Dauphiné dans les actes publics qu'en 1614.

« En tout cas, le mausolée de Lesdiguières fut sculpté d'après les dessins de Jean par Jacob Richier.

« Il était certainement en cours d'exécution, en 1613, et il était terminé en 1625, puisque, à cette époque, le connétable y fut « ensépulturé ».

« S'il faut en croire un écrivain dauphinois du commencement de ce siècle, « Richier employa dix ans à ce travail. Il fut nourri au château de Lesdiguières en Champsaur, en outre de son salaire, qui n'alla qu'à environ 6.000 francs ».

« Lesdiguières, ajoute-t-il, confia au même sculpteur l'exécution du tombeau de sa première femme, Claudine de Bérenger, morte en 1608, et, de son vivant, fit faire par lui son propre tombeau. Ces deux importants monuments placés dans la chapelle du château des Lesdiguières, existent encore ; depuis 1798, ils sont conservés dans la salle des séances du conseil général à la préfecture de Gap... On trouve un dessin du tombeau du connétable dans l'*Album du Dauphiné*, par Passien de Debelle, t. II, p. 80. »

Jacob Richier fit, plus tard, le tombeau de la seconde femme de Lesdiguières, Marie Vignon ; il fut élevé, en 1633, dans l'église du couvent des religieuses de Sainte-Claire, à Grenoble. On ne le connaît malheureusement que par la description qu'en a donnée J. C. Martin qui l'avait vu. « On admirait autrefois, a-t-il dit, deux statues en marbre d'albâtre, dont la beauté attirait, chaque année, une foule d'artistes et de curieux... L'une représentait Marie Vignon, marquise de Treffort, épouse du connétable de Lesdiguières ; et l'autre, Catherine de Bonne, fille du même, mariée à François de Créquis, comte de Sault, vice-roi du Dauphiné... » Etc.

Louis XIII vint à Grenoble en 1622 ; les échevins firent placer sur le passage du roi les décorations qui étaient dans les usages du temps. Les archives de l'Hôtel de Ville font connaître la part considérable que Richier prit à ces travaux. Cet artiste a aussi séjourné à Lyon, au moins à deux époques : la première fois, vers 1619,

pour y faire, dans l'église des Carmélites, le tombeau de Jacqueline de Harlay, seconde femme de Charles de Neufville, marquis d'Halincourt, gouverneur du Lyonnais; la seconde en 1634 et 1635, pour y exécuter le tombeau de ce gentilhomme lui-même, qui voulut le faire ériger de son vivant et mourut seulement en 1642. Ces monuments furent détruits en 1793; on n'en possède que de bien sommaires descriptions.

M. Lallemand attribue le *Jugement de Suzanne* à Jacob Richier. Par une inconséquence, il omet de lui attribuer le bas-relief de la Bibliothèque nationale. M. Lallemand, p. 233, classe aux inconnus le bas-relief de la bibliothèque qui est certainement de la même main que celui du Louvre. Voir la brochure de M. Natalis Rondot : *Jacob Richier, sculpteur et médailleur*, 1608-1641 (1885).

Jean IV Richier [1]. — Petit-neveu de Ligier. D'après M. Germain (*La famille des Richier*, p. 28), Jean IV naquit ou fut baptisé le 17 juin 1581. « Jean IV, dit M. Germain, semble avoir été, après Ligier et Jacob, l'artiste le plus remarquable de la famille. Nous avons dit ailleurs (brochure intitulée : *L'auteur des statues de la porte Saint-Georges à Nancy*, *1883*, *Monuments funéraires de l'église Saint-Étienne*, p. 42), que Jean, qualifié maître Masson, demeurant à Nancy; il s'occupa en 1608 des préparatifs pour la pompe funèbre de Charles III et travailla, de 1609 à 1615, à la construction et à la décoration de la chapelle ducale. Nous avons aussi fait ressortir la part considérable qu'il prit à l'ornementation de la porte Saint-Georges. Enfin, nous avons montré qu'il y aurait des raisons sérieuses de restituer à ce sculpteur une partie des œuvres attribuées à Joseph Richier. M. l'abbé Souhaut lui donnerait volontiers aussi les deux bambinos de Saint-Étienne, le groupe de la Charité de la même église, la décoration de la cour de la prévôté-moine, quelques morceaux de sculpture du musée historique lorrain, deux statues de la collection de M. Moreau, enfin le bas-relief

1. Jean IV se confond souvent, dans les textes, avec Jean Ier, fils de Gérard et petit-fils de Ligier. Je ne garantis rien. Quand on attribue quelque chose à ce Jean, c'est bien à un Jean qu'on l'attribue; mais il y a eu deux Jean qui vivaient, disent M. Germain et les autres biographes, contemporainement.

de la Mise au Tombeau de M. Morey. D'après M. Dauban, Jean Richier mourut en 1624. »

Courajod étudia ensuite plus spécialement, et, au point de vue de leur esthétique, à l'aide de projections, certaines œuvres de Ligier ou de son atelier : le retable de Hatton-Châtel, le Christ et les deux larrons en croix de l'église Saint-Pierre à Bar-le-Duc, la Pieta d'Étain et la réduction qui en fut faite en 1530, le moulage de la tête du Christ en bois du musée de Nancy, l'Enfant-Jésus à la Crèche, du Musée du Louvre. Puis il continua en ces termes :

En insistant sur le côté collectif de la personnalité de l'atelier des Richier, j'avais un but. Ce but est d'appuyer sur des bases certaines une interprétation du caractère de l'enseignement de l'art dans l'école française, avant la fondation de l'Académie de peinture et de sculpture[1].

N'oubliez pas l'existence du sentiment de personnalité, qui plane sur tout l'atelier de la famille Richier, comme, à la fin du XIVe et au commencement du XVe siècle, le même sentiment planait déjà sur les œuvres de l'atelier de Sluter et de Van de Werve.

N'oublions pas que, au milieu du XVIe siècle, nous n'avons pas pu discerner la main de Gérard Richier de celle de Ligier, toutes deux conduites par le même esprit original et familial. N'oublions pas que, même au début du XVIIe siècle, le tombeau du connétable de Lesdiguières n'est exécuté, à partir de 1613, par Jacob Richier, qu'après avoir été dessiné en 1604 par Jean Richier. Comment mieux prouver l'absorption de l'individualité de l'artiste dans l'impersonnalité de l'esprit national ou, pour parler plus exactement, dans la personnalité collective de cet esprit ?

Vous devinez les conséquences que je tirerai de ces faits bien et dûment constatés par notre analyse. A cette conception de l'enseignement de l'apprentissage et d'une certaine expression définie de l'organisation du travail, j'oppose la conception nouvelle apportée en ces matières par l'Académie. Nous avons vu d'autres dynasties fleurir au commencement du XVIIe siècle. Nous pouvons

1. Courajod reprit, en effet, dans son cours de 1895-96, la question Richier. Il parla de quelques œuvres telles que le *Squelette*, etc., qui n'ont pas été signalées ici. Voir plus loin.

ainsi vérifier et contrôler l'exactitude des observations précédemment recueillies, à propos de la famille et de l'atelier des Richier.

Nous constatons de cette manière quel était le résultat produit par le régime de la Maîtrise et la méthode traditionnelle de transmission du métier, au moment où la charte politique et professionnelle de l'art français fut déchirée par l'autorité royale.

Vous pensez bien que ce n'est pas en vain que je me suis arrêté si longtemps à analyser virtuellement l'œuvre de certaines familles d'artistes du commencement du XVIIe siècle.

De cette consciencieuse enquête je me réserve de tirer des conséquences nettement hostiles à l'organisation du travail, telle que la conçoivent notre société actuelle et la pédagogie officielle.

J'ai fait défiler devant vous, et j'ai cité en témoignage à cette barre : les Danfrie père et fils, les Biard père et fils, les Dupré père et fils, les Grenoble, les Richier et leur dynastie. Je vais faire déposer devant vous les Boudin et les Bourdin.

Les notes de Courajod ne nous sont parvenues que fort incomplètes ; il n'avait presque rien rédigé dans le cours qu'il consacra aux sculpteurs du temps de Henri IV. Un de ses élèves, M. Paul Vitry, en fit, sur ses indications, le sujet d'un travail, présenté comme thèse, après la mort du maître qui l'avait inspiré, à l'École du Louvre et dont quelques fragments ont paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*. (V. *Les Boudin et les Bourdin*, 3e période, tome XVII ; et *Quelques bustes et statues du roi Henri IV*, 3e période, tome XX.)

VINGT-QUATRIÈME ET VINGT-CINQUIÈME LEÇONS

LES BOUDIN ET LES BOURDIN

Dans la vingt-quatrième leçon, Courajod « continua à examiner les familles d'artistes qui, sous Henri IV et Louis XIII, travaillèrent pour le roi et la noblesse. » Il parla des Cochet, en s'arrêtant un moment sur Christophe Cochet qui, en 1618, était à Rome «estudiant entretenu par le Roi ». Il revint sur les Francine, en se servant des documents publiés par M. Couard, en 1895 [1], et qui complétent le livre de M. Bart : *les Francine, leur généalogie*, etc. « Ainsi, disait-il, pendant toute la première moitié du XVIIe siècle, les surintendants des jardins et fontaines de France ont tous été des Italiens. Le père de l'ingénieur hydrographe et du dessinateur de Versailles ne parlait pas même français en 1655 ; je m'en doutais bien ».

« Vous vous souvenez, ajoutait-il, qu'à une époque où je n'avais pas dans les mains tous les documents précis, je vous ai affirmé hardiment, par la *comparaison esthétique des jardins dits français avec les jardins italiens*, que les jardins de Fontainebleau, que ceux du château de Saint-Germain-en-Laye de Henri IV, que les jardins de Rueil, dessinés pour Richelieu, que le Versailles pittoresque, si vanté comme œuvre française, que tout cela n'était qu'un pastiche très habile d'œuvres italiennes, que tout cela au fond n'était qu'une inspiration de l'Italie ».

Puis Courajod dit quelques mots de Pierre et François Lheureux, sculpteurs sous le règne d'Henri IV, de Nicolas Cambrai, le père de Simon Guillain, de Jean Mansart, sculpteur du roi, et de quelques autres artistes du XVIIe siècle.

Il consacra une leçon aux Boudin et Bourdin. Nous en avons retrouvé les notes suivantes.

1. Réunions des *Sociétés des Beaux-Arts des départements*. Compte rendu des séances de 1894.

Il existait en France, dans le premiers tiers du XVIIe siècle, deux familles d'artistes qui travaillèrent à Paris et dans un rayon assez rapproché de Paris. Une analogie de nom à fait confondre entre elles ces deux familles d'artistes, et a singulièrement embrouillé leur généalogie et leur biographie.

L'une s'appelait Boudin et l'autre Bourdin. Les contemporains altérèrent très fréquemment leurs noms.

Sauval, dans l'édition imprimée en 1724, dit indifféremment Boudin, Bordin et Bourdin, en parlant du même individu.

Les Boudin. — Thomas Boudin était parisien, il habitait rue Montorgueil, sur la paroisse Saint-Eustache. Thomas Boudin fait baptiser en 1604 son fils Guillaume. Le parrain est Guillaume Périer, sculpteur du roi.

En 1607 et 1608, il a des filles. En 1610, il lui naît un fils qui est tenu sur les fonts baptismaux par Barthélemy Tremblay.

A partir du 2 juin 1610, il va exécuter à Chartres, pour le tour du chœur de la cathédrale, quatre groupes en pierre : la *Résurrection*, les *Disciples d'Emmaüs*, les *Trois Maries* et *Saint-Thomas*, ainsi qu'un évêque dans une niche. Les quatre groupes existent encore. Ils sont placés du côté nord. Le dernier versement de fonds eut lieu le 6 juillet 1611, et un des groupes porte la date de 1611. En août suivant, le 21, Thomas Boudin passe un nouveau marché pour trois groupes : la *Tentation de Jésus-Christ*, la *Chananéenne* et la *Transfiguration*. Ils sont terminés en 1612, et l'un d'eux porte cette date à côté du nom de l'artiste.

« Les anciens registres de l'Hôtel de Ville de Paris, cités par M. Leroux de Lincy, dans l'histoire qu'il a publiée de ce monument, font connaître que Thomas Boudin est l'auteur de la belle cheminée de la salle du Trône, qui est au sud, en face de celle que Pierre Biard le père avait faite en 1608. Thomas Boudin s'était engagé à la livrer complètement achevée, le jour de la saint Jean de l'année 1618, moyennant cinq milles livres tournois. »

En 1619 ou environ, tombeau de Diane de France, duchesse d'Angoulême, fille naturelle de Henri II.

Thomas Boudin, maître sculpteur, fut un des signataires des statuts que la communauté des maîtres-peintres et sculpteurs revisa le

16 janvier 1619. Jal, *Dictionn.*, p. 258. Il se trouve sur la liste des artistes pensionnés par la Cour en 1618 et 1625, *Nouvelles archives de l'art français*, 1872, p. 12.

Barthélemy Boudin, fils de Thomas, n'était connu que par un document publié par Jal, jusqu'à un récent mémoire de M. Paul Vitry sur le tombeau de Sully à Nogent-le-Rotrou, inséré dans la *Revue archéologique*.

Le tombeau de Sully à Nogent-le-Rotrou est signé : B. Boudin F. 1642. Nous l'apprécierons tout à l'heure.

Les Bourdin. — Michel Bourdin Ier est né probablement dans les dix ou quinze dernières années du XVIe siècle. Pas de documents précis ni sur sa naissance, ni sur sa mort. Il était d'Orléans : Il signe, à la suite de son nom, *Aurelius* et *Aurel.*, abréviation de *Aurelianensis.*

Michel Bourdin Ier signe, en 1619, les statuts des maîtres peintres et sculpteurs, comme son quasi-homonyme, Thomas Boudin.

Il y a des œuvres signées de Michel Bourdin Ier dans les environs de Sens, de Creil et du Mans.

Vierge d'Orléans ou Notre-Dame-de-Pitié, et sa décoration de marbre blanc et noir. Cette décoration eut lieu au moment où on apporta dans cette chapelle, en 1622, le cœur du fils du comte de Saint-Pol, duc de Fronsac, tué au siège de Montpellier.

Un dessin de Gaignières, conservé à la Bibliothèque Nationale, nous fait connaître qu'il existait avant la Révolution, dans une église du Mans, un mausolée érigé à Robert Garnier, et qui était signé *Michel Bourdin parisiensis fecit.* Est-ce là l'œuvre de Michel Ier où celle de Michel II? Je n'en sais rien.

Statue funéraire de Jean Bardeau, 1632. Signé : Michel Bourdin.

Tombeau de Saint-Valérien (Yonne). On lit dans une *notice* sur Saint-Valérien, publiée dans l'*Annuaire de l'Yonne*, de 1844, sous la signature de M. Bordot, archéologue local. « Au-dessous de la statue du Christ, on voit le nom de l'auteur de ce riche monument : M. Bourdin F ».

Ce monument a été signalé par M. Vaudin.

C'est le tombeau de Pierre Dauvet.

Pierre Dauvet est un soldat du temps de Louis XIII, mort en 1642.

Statues en bois de Saint-Gervais.

Rien ne prouve que Michel Bourdin ait sculpté le tombeau de Diane de Poitiers.

Il faut remarquer que Michel Bourdin Ier fut un artiste indépendant, ne travaillant jamais pour le roi ou la très haute noblesse. Il fut souvent employé en province. Il ne fut jamais que domicilié à Paris. En 1609, il eut un fils qui fut Michel II. Il eut ensuite plusieurs enfants, et notamment, en 1615, une fille, qui eut pour parrain son confrère Barthélemy Tremblay.

La collaboration de Michel Ier avec son fils Michel II est possible ; elle est même probable. C'est Michel Ier qui a donné la note caractéristique dans l'œuvre collective (s'il y a) de la famille Bourdin.

Caractéristique du talent de Michel Bourdin Ier, défini par ses contemporains. Le style trapu des figures, Sauval l'avait déjà observé.

Michel Bourdin II, 1609-1678. Il ne fut pas de l'Académie. Au fond, Michel II Bourdin n'est pas un artiste très intéressant. Il pratiqua surtout l'art rétrospectif. Il fabriqua, évidemment au rabais, pour des religieux économes et des érudits, des monuments dont ceux-ci lui dictaient les lignes générales, d'après des hypothèses et des conjectures littéraires et historiques. Il mit l'art à la portée des petites bourses et l'histoire figurée à la portée des petites intelligences bourgeoises du XVIIe siècle.

Michel II Bourdin et le tombeau de Childebert, à Saint-Germain-des-Prés. Le 4 octobre 1656, le prieur de la Maison, Dom Bernard Audebert, assisté d'un autre religieux, passait marché avec Michel Bourdin, sculpteur et peintre à Paris, pour la reconstruction du nouveau tombeau du fondateur de l'abbaye.

Le marché, dont nous avons retrouvé le texte, entre dans les détails les plus minutieux sur les dimensions, les matériaux et la décoration de la nouvelle tombe. Elle aura 8 pieds 2 pouces de long, 3 pieds 8 pouces de large, et 3 pieds, soit un mètre environ de hauteur. L'ensemble du massif sera construit en pierre de liais; il aura pour décoration des plâtres et des plaques de marbre noir, appliquées contre les faces latérales et portant les nouvelles inscriptions rédigées par les religieux, etc... L'ancienne effigie du

XIe siècle doit être placée par les soins de Bourdin sur le monument, avec une saillie de deux pouces environ. Les deux bouts du tombeau porteront les écussons du roi et du monastère.

Œuvres des Boudin et des Bourdin (projections). La figure de Louis XI pour l'Église de Cléry par Michel Bourdin.

« Le tombeau de Louis XI », dit Lenoir « avait été mutilé avec fureur par les habitants de Cléry. La tête, qui est un chef-d'œuvre pour son expression vraie, avait été décollée et brisée en trois morceaux. Après de longues recherches, ayant pu réunir tous les débris qui composaient le monument, je l'ai fait restaurer en son premier état. » Après 1815, le monument de Louis XI revint à Cléry. On lit sur le coussin l'inscription suivante : Michael Bourdin aurelianensis, 1622. La figure de Louis XI par Michel Bourdin a été réparée par Beauvallet, le restaurateur ordinaire de Lenoir.

Statue de la Vierge dans la cathédrale d'Orléans.

Statue d'Amador de La Porte, grand prieur de France. N° 173 du *Catalogue du Musée des Monuments français*. Avant de venir au Musée des Petits-Augustins (aujourd'hui au Louvre), la statue d'Amador de la Porte se trouvait dans l'église du Temple à Paris. Amador de la Porte mourut en 1640. Marbre un peu lourd, brutal et pataud, mais sincère et bon enfant. Il ressemble un peu au tableau de Terburg du Musée du Louvre, qu'on appelle le *Galant militaire*. Amador de la Porte est un gros et grand bourgeois, ventripotent et podagre. C'est une espèce de Porthos.

Quelle opposition entre la franche bonhomie de la sculpture du gros Amador de la Porte et la prétentieuse nullité de la sculpture de Souvré de Coutenvaux, par François Anguier, qui a l'air d'un ténor de province en maillot chair! On dirait qu'il va chanter le dernier acte d'un opéra à la fin duquel il doit mourir.

Cela fait bien comprendre en quoi consiste l'apport du sentiment académique dans l'art du commencement du XVIIe siècle.

TROISIÈME ANNÉE (1895-1896)

PREMIÈRE LEÇON

LES ORIGINES DE L'ART MODERNE
L'ÉCOLE ACADÉMIQUE

« Cet art magnifique, que les Vandales avaient produit, les Académies l'ont tué. »
(VICTOR HUGO, *Notre-Dame de Paris*, livre III).

MESDAMES, MESSIEURS,

En octobre 1849, un savant dont vous ne pouvez méconnaître la compétence et la modération, un futur membre de l'Académie des beaux-arts, M. le marquis de Chennevières, dans un article fort remarquable sur la régénération des arts en province et les anciennes académies provinciales de peinture et de sculpture, s'exprimait ainsi : « La Révolution de 1848 fut suivie d'un violent et bruyant réveil de la province, et je fus de ceux qui espérèrent ardemment de ce réveil le spectacle magnifique de la décentralisation intellectuelle. Nous nous trompions, hélas ! Un an plus tard, les provinces de France étaient rendormies dans un misérable énervement, dont la chute complète de l'ancien monde social est peut-être seule capable de les guérir[1] ».

1. *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, tome I, p. XII.

Je place mon enseignement de cette année sous la protection de cette phrase, empruntée à la plume d'un illustre directeur des beaux arts. A moi aussi on permettra de partager des regrets et de nourrir des espérances.

Espérons donc, souvenons-nous et, surtout, ne tremblons pas devant la crise imminente, à laquelle le terrible passé que je vous raconte accule chaque jour, de plus en plus l'avenir. Nos pères aussi, les premiers chrétiens de la Gaule, n'ont pu échapper à l'ergastule romain qu'en s'alliant aux Barbares qui venaient émanciper leur génie.

I

L'histoire de l'Académie de peinture et sculpture est, quoiqu'on ne l'ait pas encore assez remarqué, un chapitre très important de l'histoire politique et morale de la France, un épisode capital de l'histoire générale. Durant l'exposition et le développement du programme d'études de cette année, vous constaterez que ce sont les pouvoirs publics qui, chez nous, au XVIIe siècle, ont, par une orientation officielle, quoique antinationale, et dans un but égoïste de politique générale, dévoyé le pays, en l'acheminant sur la pente fatale d'un art d'État, et en l'égarant dans le dédale des théories factices et conventionnelles, empruntées à une culture étrangère à son génie. De même, aujourd'hui encore, au point de vue de la même politique générale, on prétend défendre et maintenir contre les instincts et les intérêts ardents de l'art français, après deux cent vingt-huit ans d'expérience désastreuse, l'École de Rome et son foyer d'éducation incurablement pestilentiel. Qu'ont à faire, en effet, de misérables considérations passagères et accidentelles, d'ordre politique ou diplomatique, dans une question d'un ordre incontestablement supérieur, puisqu'elle relève exclusivement des lois éternelles de la nature, et qu'elle ne peut être résolue définitivement que par l'application loyale et rigoureuse de ces lois, par la satisfaction intégrale donnée aux aspirations légitimes et aux exigences imprescriptibles et incoercibles d'un tempérament ethnographique? Depuis la Renaissance classique et l'asservissement des sentiments populaires à l'humanisme des lettrés, nous luttons

contre nos aptitudes, contre notre vocation, contre notre raison d'être dans le monde. Depuis Louis XIV, Français oublieux de leurs origines, nous nous sommes retournés et armés contre l'œuvre bénie et dix fois séculaire de notre jeunesse, temps fécond où nous agissions en pionniers inspirés de la Providence, nous proclamant, sans fausse pudeur et avec tant de vraisemblance, les collaborateurs de Dieu dans la marche en avant, dans l'incessante formation du perpétuel devenir.

Pendant notre examen des origines de la Renaissance classique, je vous ai exposé, il y a sept ou huit ans, la rupture, à un moment donné, du vieil équilibre géographique, sur lequel avait reposé, durant tout le moyen âge, l'organisation à tendance invinciblement unitaire de la France, avec son point d'appui, son pivot dans le Nord. La guerre de Cent Ans et la lente reconstitution de la France sur la ligne de la Loire avait enlevé à Paris découronné son rang de capitale à la fois intellectuelle et politique. Aux premières heures de la Renaissance, l'art à dehors néo-latins et néo-classiques, pratiqué chez nous par des ateliers italiens, avait été d'abord domicilié dans les châteaux de la vallée de la Loire, et plus tard, de plus en plus ultramontain, avait été transporté à Fontainebleau, à la remorque de la cour.

La dynastie devenue italienne des fils de Catherine de Médicis, toujours nomade et errante, avait certainement — témoins les Tuileries et l'hôtel de Soissons — souhaité de pouvoir ramener le centre de l'art à Paris. C'est seulement Henri IV qui, après avoir déclaré que Paris valait bien une messe, reprenant la tradition des premiers Capétiens, renoua la chaîne des traditions rompues depuis le xive siècle. Il rétablit l'art au centre désormais fixe de la royauté, lorsqu'il construisit, dans le Louvre, la ruche définitive, où il voulait attirer de toutes parts les essaims errants de l'élite de l'art français. On était en 1608. La mort subite du roi ajourna, deux ans après, l'exécution de ce premier dessein, prémédité par la monarchie française pour opérer la centralisation de l'art français.

Mais, remarquons-le, ainsi que M. de Chennevières l'a si bien déclaré, Paris, au xviie siècle, n'était pas, dans le domaine de l'art, une capitale. Paris n'était encore que le chef-lieu d'une province, et cette province n'avait, vis-à-vis de ses rivales, aucun droit

d'occuper un rang prééminent et privilégié. Alors, où trouver un centre, un point géographique, un noyau d'organisation, le pivot dont je parlais et le premier élément d'un engrenage administratif ? Où rencontrer un principe doctrinal, au nom duquel une autorité durable pût se constituer pour opérer la réforme et patroner un changement de front aussi complet? Le hasard des circonstances fournit à l'âpreté de la volonté royale ces deux *desiderata*.

Quelques artistes parisiens, amis, protégés et commensaux du pouvoir monarchique, étaient molestés par leurs confrères moins favorisés, et ne demandaient qu'à se séparer d'eux, pour se soustraire aux obligations professionnelles et pour dominer, grâce à l'appui de la cour, les indépendants du corps de métier, qui n'étaient pas encore officiers du roi ou qui n'avaient pas voulu s'embrigader. D'autre part, depuis plus d'un siècle, un entraînement général, une mode irrésistible et de constante progression nous faisait graviter dans l'orbite de la pensée italienne, et on pouvait, en favorisant l'engouement universel, trouver là le principe, le primordial élément, le point d'appui d'une autorité recommandable et qui serait facilement acceptée. En effet, c'était par l'Italie, héritière patentée de l'humanisme latin, par ses œuvres d'art, par ses artistes, par ses livres, par ses doctrines, que s'était introduit dans la science et dans la philosophie de l'histoire, dans l'opinion publique, le faux dogme d'une esthétique unique, universelle, absolue, purement rationnelle, indépendante des périodes chronologiques et des milieux ethnographiques ou climatériques, indifférente aux civilisations successives et contradictoires qu'elle pénétrait et qu'elle remplaçait ; esthétique d'exportation facile, système politique et pratique tout formulé et fixé d'avance dans ses grandes lignes et, de plus, dûment éprouvé par une précédente tentative d'application générale, quand il fut traîné aux quatre coins du monde par les armes des Romains. L'instrument s'offrait donc de lui-même à la main qui le cherchait ; et il venait s'offrir au moment psychologique.

Dans ce rapprochement instinctif, dans cette entente concertée entre les artistes molestés, la doctrine ultramontaine et l'envahissante et rapace royauté, tout fut-il conscient dès la première heure ? Je suis porté à le croire, en considérant la sûreté des

manœuvres royales et la rapidité des intelligences et des intrigues nouées parmi les conjurés. Mais, en tout cas, il y avait entre les intérêts de tous les alliés des affinités naturelles, dont l'existence rend d'abord probable et vraisemblable la préméditation de l'alliance. Elle en établit rétrospectivement l'inévitable prédestination. D'ailleurs, dans l'histoire de la pensée humaine, le même fait — moins la révolte des artistes brevetés — s'était déjà produit, par les mêmes causes, pour la papauté, au XVI[e] siècle. Et là encore, la même combinaison avait déjà réussi, quoiqu'elle se présentât dans un milieu sensiblement différent, évidemment moins favorable en apparence, à cause des exigences spéciales de la pensée à la fois moderne et chrétienne, qu'on aurait eu le droit de croire irréductiblement réfractaire à la pénétration de l'art païen. Mais la politique en Italie n'a jamais eu de scrupules et, à la veille du Concile de Trente et de la codification générale du dogme catholique, la papauté, effrayée par le schisme luthérien, affamée de certitude, de sécurité et d'affirmations définitives, avait, elle aussi, été séduite par les promesses d'autorité indiscutée, par les avantages d'unité, par le caractère d'universalité et d'un certain cosmopolitisme antérieurement pratiqué, qui se trouvaient dans l'art antique. Avec lui pas de surprises, pas de dissentiments, pas de révoltes, pas d'extravagances, pas de fantaisies, pas de caprices à redouter. L'art qu'on a choisi pour modèle avait parcouru d'avance toutes les étapes de son évolution logique, toutes les transformations dont son germe était virtuellement susceptible. Bien plus, cet art était éteint et mort, et chez lui le modèle typique ne pouvait plus varier. Son canon de transmission — très commode — était fixé. On en possédait une grammaire et une rhétorique pittoresques, dont le vocabulaire, arrêté déjà par la science, n'avait pas besoin de passer préalablement par les risques de l'élaboration populaire. A ce brillant représentant de l'antiquité qui offrait ses services, tout paré de l'éclat magique de l'enfer païen, la papauté politique, trop confiante ou trop machiavélique, commit, la première, la faute de sacrifier son fidèle et glorieux serviteur, l'art vivant, l'art populaire, sorti du cœur de la pensée des peuples barbares, le confident et l'ami de la société chrétienne avec laquelle il avait grandi, sans avoir jamais cessé d'évoluer et de se transformer

avec elle. Hélas ! c'était précisément cette souplesse et cette plasticité du dogme et de l'art, que la papauté voulait à tout prix supprimer et remplacer par des règles écrites, consignées dans un code. Le code de l'art antique, rédigé d'avance par la science, n'avait qu'à se juxtaposer au code de la foi, qu'on était en train de formuler Partout le *canon* était inventé, décrété et appliqué. Dans le domaine religieux comme dans le domaine politique, les pasteurs de l'humanité sont enfin rassurés. Le troupeau est dans un parc, gardé et surveillé. Ils n'auront plus, pensent-ils, qu'à se rendormir.

Qu'ils fussent plus ou moins préparés par la provocation royale, les événements servaient donc la politique du gouvernement de Louis XIV et satisfaisaient sa soif d'unité et de pouvoir absolu. La royauté, par l'habileté de Mazarin, rencontrait l'occasion de se faire la main, avant de procéder à la révocation de l'Édit de Nantes. Voilà le secret du succès politique de la doctrine académique et de son adoption par la puissance royale, comme simple et sûr moyen de gouvernement. Après avoir entendu les témoignages qui seront apportés ici, vous serez convaincus qu'il y eut en France un art d'État, avant que les Bourbons y aient fondé une religion d'État. L'acte royal de 1685 n'a été que la conséquence ou l'imitation du premier acte royal inauguré en 1648. Sans doute, Henri IV n'avait pas préparé le premier; mais je vous ai déjà expliqué qu'il avait prémédité le second et qu'il avait été sur le point de l'accomplir. C'est pour cela que la conscience artiste de la France fut atteinte chez nous la première, et blessée avant la conscience religieuse; et que, moins chatouilleuse, moins jalouse et moins armée, elle succomba tout d'abord sous la dragonnade académique. Je vous ferai toucher du doigt, sur documents positifs, comment se fit la confiscation de la liberté de penser en matière d'art, par la concession à l'Académie du privilège d'enseignement et du monopole de l'exploitation du métier, dans les seules conditions avantageuses. L'aristocratie, tirée par la royauté des corporations, c'est-à-dire de la plus démocratique des institutions sociales, livra aux manipulations administratives du pouvoir absolu l'âme française jadis fière et frémissante, cette pauvre âme française unifiée et pacifiée désormais dans sa dévotion au *Credo* universel

de l'art antique, disciplinée, domestiquée par l'éducation et par l'esthétique italiennes.

Si vous voyez quelque part une école provinciale se former, même avec des idées séparatistes au point de vue académique, et notoirement hostiles à l'ingérence parisienne, comme le cas s'est présenté, méfiez-vous cependant. Ne vous laissez pas tromper comme les hommes de bonne volonté et de bonne foi, qui fondèrent ces académies et ces écoles, ou qui les soutiennent à présent encore de leurs éloges. Ces innocents et maladroits bienfaiteurs n'avaient pas reconnu les défauts des institutions qu'ils acclimataient dans leurs provinces. Le latinisme et la romanisation étaient tellement entrés dans les mœurs publiques que tout effort, tout mouvement, même provincial, concourait à les fortifier.

Vous remarquerez qu'une seule école académique de province voulut faire mine de conserver son indépendance et essaya de former bande à part, vis-à-vis de l'Académie de peinture et sculpture de Paris. Ce fut celle de Besançon, dont Castan a reconstitué les annales [1]. Quoique cette école fût composée d'éléments hétérogènes, dont quelques-uns même n'étaient pas français, il n'y en eut pas de plus platement classique, de plus prosternée devant l'idéal romain, de plus associée moralement à l'Académie centrale, de plus solidaire de sa doctrine. Car l'école bisontine eut aussi son prix de Rome. Tout le monde français, même le monde provincial, était saisi par l'impitoyable engrenage, cercle vicieux des pires influences exotiques, où l'école française, unifiée par l'Académie, n'a pas cessé et ne cessera pas de tourner, comme un écureuil dans sa cage, jusqu'au jour qui verra briser la prison mouvante où le génie d'une race est enfermé.

Quand, à l'occasion de cet attristant examen des écoles provinciales académiques, j'ai abordé l'étude de l'école de Dijon, fondée par le digne et excellent Devosge, dans une province qui avait si longtemps conservé l'individualité de sa physionomie, j'espérais trouver une exception à la théorie pessimiste que je suis obligé de vous exposer. Eh bien, j'ai perdu mes illusions premières. Dijon,

1. *L'ancienne école de peinture et de sculpture de Besançon*, 1756-1791, dans les *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, 6e série, tome III, année 1888, parue en 1889, p. 42 à 325.

il est vrai, a possédé, dès 1741, une Académie littéraire, qui a fait preuve d'une certaine indépendance, en récompensant en 1754 le fameux discours de Jean-Jacques Rousseau.

Mais, en ce qui concerne l'art, pour avoir une existence assurée, pour mériter quelques égards de ses contemporains, même pour avoir droit à un travail quelconque convenablement rémunérateur, en un mot, pour être *artiste du gouvernement*, comme nous dirions aujourd'hui, il fallait déjà, à Dijon aussi bien qu'à Paris, avoir été préalablement *Prix de Rome*. Je vous édifierai, quand l'heure en sera venue, sur la valeur de ce prix de Rome, particulier..... Le peintre et le sculpteur étaient ensuite tenus, aux termes d'un règlement calqué sur celui de Paris, d'exécuter à Rome, pendant l'exil statutaire, le premier la copie d'un grand tableau, le second la copie en marbre d'une statue antique [1]. Trois ans ou quatre ans au moins de déportation préventive, avant toute gratification officielle, avant d'avoir l'*existence assurée*! La faveur était vendue bien cher.

Prud'hon est revenu de Rome avec son âme nationale à peu près indéflorée. Rude a échappé à la fois au prix de Rome de Dijon et au prix de Rome de Paris et, sans avoir été toujours complètement indemne de l'entraînement des concours d'école, il a sublimement continué la tradition familiale de sa région. Mais ce n'est pas la faute de Devosge, qui avait fait tout le nécessaire pour infliger à tous ses élèves la même banalité académique.

Autant vaudrait dire que c'est un régent quelconque, un maître d'études inconnu du collège de Mâcon, qui a dicté à Lamartine, compatriote de Prud'hon, les accents que l'auteur de *Jocelyn* tenait seulement de sa double conscience française et provinciale. Franchement nous ne recevons pas la vie littéraire de ceux qui nous donnent des pensums; mais que de fois les donneurs de pensums académiques ont détruit des germes de vie et de pensée françaises!

II

Le grand fait qui domine l'histoire de l'Europe au XVIIe et au XVIIIe siècle, c'est l'expansion de la France à l'Est, c'est la marche

1. Page 22 de l'*Éloge* de Devosge.

vers les frontières naturelles, c'est la reconstitution territoriale de l'Empire franc, qu'avaient connu les Mérovingiens et les premiers Carolingiens, avant le partage de 843; c'est le retour à l'état d'origine. Mais il aurait fallu également reconstituer, restaurer, dans la direction intellectuelle et morale de la patrie reforgée, la prépondérance des éléments septentrionaux et austrasiens, au moment où le corps de ce vaste royaume était en train de modifier son centre de gravité.

Cette modification providentielle, ce rajeunissement subit du milieu français, par voie d'incorporation des éléments septentrionaux et orientaux, auraient pu perpétuer l'esprit français, dans le sens que ce mot avait eu jusqu'à l'époque de la Renaissance, et qu'Étienne Pasquier est le dernier à avoir compris. Mais la pédagogie latine adoptée par le dilettantisme aristocratique et académique entrava les heureux résultats que cette crise dans l'existence de la nation aurait dû amener. La France politique et militaire, débloquée, transformée géographiquement, respirant désormais à pleins poumons du côté du Nord et de l'Est, resta prisonnière du méridionalisme et, repliée sur elle-même, elle conserva la précédente orientation morale, la posture contrainte que lui avaient imposée la Renaissance classique et le renouvellement par le Midi. Ce fut en vain que des guerres heureuses et une politique habile rouvrirent à l'expansion française le chemin du Nord et de l'Est, désappris d'abord par elle durant la guerre de Cent ans, puis oublié pendant les guerres d'Italie, alors que la France commençait à s'immobiliser dans le dogme antique.

Je vous montrerai à cet égard l'invariable ténacité de l'esprit académique, la violence exercée par lui sur la pensée française, et, par ce nouveau moyen, je prouverai encore la solidarité qui lie indissolublement l'enseignement de l'art français du XIXe siècle à l'enseignement de l'ancien régime. Sur le terrain de l'instruction publique, on ne pourra jamais séparer l'ancien régime du nouveau. Sous des noms différents, les malencontreux principes italiens, aggravés d'une béate admiration de l'antique, n'ont jamais cessé de régner.

Copistes et plagiaires de l'Italie pour le fond des idées, la littéra-

ture et l'esthétique de l'enseignement français n'ont pas même su se procurer une forme personnelle. Tous les ouvrages du XVIIe siècle sont taillés sur le même patron et brodés sur le même canevas. Les plus importants d'entre eux se compliquent des allégories les plus embrouillées et ne sont presque tous que le récit d'un songe supposé. Ce procédé littéraire est absolument monotone et insipide ; à la longue il devient odieux. C'est la plus insupportable des rapsodies, et, passez-moi le mot de circonstance, c'est la plus intolérable des *scies* académiques, débitées sur un ton doctoral par une troupe de professeurs et de maîtres en officielle vulgarité. Il ne me sera pas difficile de vous expliquer comment ce résultat était inévitable, en rapprochant les prototypes italiens qui ont servi de modèles et où le même artifice du songe était déjà apparu et avait été exploité sans discrétion, mais du moins avec le mérite de l'invention. Quand je vous aurai fait connaître le *Songe de Polyphile* et le cycle italien des romans d'esthétique à base de rêvasseries, vous ferez justice des livres des Hilaire Pader, des Félibien, des Jacques Restout et autres falots traducteurs des fadeurs italiennes, aussi bien que de tous les numéros d'une longue et fastidieuse bibliographie, dont j'étalerai devant vous la nullité vaniteuse et le fatras d'emprunt.

Notre grande littérature du XVIIe siècle elle-même n'a pas été à l'abri des influences de l'esthétique italienne. Nous savions déjà que Molière, gagné au parti italien dans son goût pour les arts, ne restait plus avec nous que par le bon sens et la verve. Mais vous serez étonné de trouver, parmi les plagiaires inconscients, jusqu'à notre bon La Fontaine, avec le *Songe de Vaux*. La Fontaine lui-même, le plus Français, le plus indépendant de nos classiques, n'a pu s'affranchir, pour parler d'art, de l'obsession du modèle italien.

A la question suivante : en quoi a consisté l'enseignement académique depuis 1648 jusqu'à nos jours? Lassus répondait : « Dans la transmission de quelques recettes empiriques et de certaines règles conventionnelles. » Je m'abrite maintenant derrière la parole de ce maître mort à la peine, il y a près de quarante ans, et qui terminait ainsi le dernier travail sorti de sa plume, et qu'on doit considérer comme son testament littéraire. « Arrivé à ce point, et après

avoir définitivement constaté la nullité absolue de l'enseignement académique, il ne nous restera plus qu'à rechercher sur quelles bases il conviendrait de s'appuyer pour réaliser avec certitude une sérieuse et importante réforme de cet enseignement.

« Mais d'abord, pour en finir avec toutes les rêveries des songe-creux et toutes les utopies qui se produisent sans cesse, nous commencerons par démontrer l'impossibilité complète de la création d'un art nouveau, ainsi que l'absurdité de toute tentative ayant pour but le mélange de formes empruntées à des arts différents ; après quoi nous arriverons à cette importante conclusion que, sous peine de rester frappé d'une stérilité absolue, l'enseignement de nos écoles, émanant d'une seule et même source, devra, avant tout, présenter le caractère d'unité sans lequel il n'y a pas d'art possible.

« La question ainsi posée, nous serons naturellement conduit à reconnaître qu'il faut en finir *avec cette fausse imitation de l'antique, stéréotypée dans tous nos monuments modernes, et même qu'il importe au plus haut degré de reléguer l'étude sérieuse de cet art dans le domaine de l'archéologie, pour la remplacer par celle infiniment plus logique et plus utile de notre art national: de l'art gothique.*

« Cette opinion que nous n'avons pas craint de proclamer hardiment depuis longtemps, nous la soutiendrons de nouveau et nous l'appuierons de preuves évidentes et incontestables.

« Maintenant, pour répondre à ceux qui se sont hâtés de travestir notre pensée, nous répèterons ce que nous avons déjà dit : c'est que jamais nous n'avons admis et que nous n'admettrons jamais les *copies serviles*, quelles qu'elles soient, pas plus du gothique que de l'antique; c'est qu'à nos yeux l'artiste cesserait de mériter ce titre, du moment qu'il se résignerait à ne faire que de serviles reproductions. Ce que nous voulons, c'est que l'artiste s'inspire de notre art national, c'est qu'il en comprenne bien le caractère et l'esprit ; en un mot, c'est qu'il apprenne à exprimer sa pensée en restant fidèle aux principes et aux règles de cet art, qui est le nôtre et dont nous devons être fiers ».

Écoutez toujours Lassus [1] : « Aussi n'est-ce pas dans le but de con-

1. Lassus. Préface de l'*Album de Villard de Honnecourt*, p. XIV.

vaincre [nos adversaires] que nous croyons devoir continuer la lutte, mais parce que nous avons l'espoir d'éclairer sur une grande question, celle de l'enseignement, ces jeunes générations d'élèves, qui viennent tous les ans s'engloutir par centaines dans ce gouffre béant de l'École des Beaux-Arts, pour en sortir au bout de quelques années, ayant perdu toute originalité, toute valeur personnelle, et modelés tous invariablement sur le même patron.

« Victime comme eux et pendant longtemps de l'enseignement officiel, nous avons eu trop de peine à briser les entraves dans lesquelles il nous avait emprisonné, pour ne pas considérer comme un acte de probité, comme un devoir de conscience, de les avertir et de leur révéler les dangers dont ils sont entourés.

« C'est pour cela que nous attaquerons de front l'enseignement académique, enseignement sans base, sans principes sérieux, et qui se trouve par cela même dans l'impuissance la plus absolue de servir de guide au milieu de la tourmente et de l'anarchie, dont l'art nous offre aujourd'hui l'étrange spectacle ».

Dédaigné ou abandonné de la foule, le grand artiste, l'honnête homme qui a rédigé cette généreuse profession de foi est tombé, en ouvrant la brèche et en montant à l'assaut du vieux principe académique, avec Viollet-le-Duc, qui allait avoir bientôt l'honneur d'être sifflé par l'école des beaux-arts. Lassus n'avait pas même pu entrevoir la terre promise. Son adversaire, le Capitole du romanisme, conservant les traditions de l'ancien régime, protégé qu'il est dans sa fonction par la loi, depuis 1648, le Capitole se croit au contraire inexpugnable. Bien plus, fêtant allègrement une nouvelle période centennale de sa domination, vous avez pu, récemment encore, entendre l'ancienne Académie de peinture et de sculpture continuer à se proclamer immortelle. Immortelle, non, elle ne l'est pas. Invulnérable, oui, tant qu'elle pourra se couvrir de la cuirasse législative. Mais pour combien de temps ? Tout au plus ce que durera la société occidentale qui lentement, comme celle qui l'a précédée il y a dix-huit cents ans, mourra encore par les mêmes causes : le latinisme officiel, le dédain des instincts respectivement nationaux et les violences exercées sur la conscience des peuples.

DEUXIÈME LEÇON

LA RENAISSANCE ET LE LATINISME

Mesdames, Messieurs,

Nous allons examiner deux nouveaux points de doctrine :

1° Qu'était-ce que l'antiquité des XVIIe et XVIIIe siècles et du commencement du XIXe ?

2° La Renaissance italienne et la Renaissance européenne doivent être condamnées par les classiques sincères, précisément parce qu'elles ont été romaines et non pas grecques.

Je vous ai surabondamment démontré, l'année dernière, que l'art académique en France n'avait vraiment connu Vitruve qu'à travers la traduction italienne, ou à travers Vignole. En outre, jamais l'Académie n'a dépassé, dans la connaissance de l'art grec, le niveau des notions recueillies par Vitruve pour l'édification des dilettantes de la décadence romaine.

Or, qu'était donc l'œuvre de Vitruve ? C'était l'incomparable poésie, la vibrante et capricieuse éloquence du génie grec, codifiée par un grammairien, résumée dans un manuel, réduite à quelques principes élémentaires. Au temps d'Auguste et des premiers empereurs, les ouvriers n'en avaient pas besoin. Les solides traditions des corporations et les règlements militaires édictés pour les légions suffisaient au maintien des procédés. Inappréciables au point de vue de l'histoire, la valeur et l'influence du traité de Vitruve, de ce code de l'art antique décadent, furent nulles en pratique, durant toute l'antiquité païenne. En effet, à quoi bon des théories quand tant d'admirables modèles étaient encore debout, modèles que

l'Orient grec et asiatique n'avait pas encore désappris? Les grands monuments de la Grèce continuaient donc à professer un enseignement, bien plus répandu fort heureusement que celui d'un utilitaire comme Vitruve, qui n'a pas l'air de savoir que le Parthénon existe et qui ne connaît l'antiquité grecque que par de vulgaires traductions latines.

Vitruve, comme l'a très bien dit Ludovic Vitet, « place l'âge d'or en pleine décadence », et c'est cette décadence qu'il nous apprend à vénérer comme la plus sublime expression de l'art, depuis que les anciens font seuls notre éducation, c'est-à-dire depuis la Renaissance. A propos d'art romain, Vitruve parle sans doute de ce qu'il sait : c'est un témoin fidèle, et les monuments de l'Italie, qui furent toujours accessibles, sont encore sous notre main pour le contrôler. Mais allez donc lui demander de nous dévoiler la subtile esthétique de la Grèce ! Cette Grèce, qu'il n'a pas connue ou qu'il n'a pas su voir, nous fut fermée par les Turcs, au moment précis où le retour vers les idées antiques nous créait l'indispensable besoin de la connaître.

« Vitruve, grâce aux Turcs », explique fort bien Vitet, « Vitruve devint donc un oracle ; sa soi-disant architecture grecque fut acceptée sans conteste. Qui aurait pu prévoir qu'un jour, en parcourant la Grèce, nous verrions ce législateur, neuf fois sur dix, démenti par les monuments? Homme de science et architecte, placé pour tout bien voir, froid, sensé, méthodique, comment son témoignage n'aurait-il pas fait foi ? Il fut cru sur parole, et pendant trois cents ans, au lieu d'un art plein d'imprévu, d'audace et de liberté, respectant, il est vrai, certaines grandes lois éternelles, mais n'enchaînant jamais l'imagination, il nous fit accueillir et cultiver dans nos écoles, sous le grand nom d'architecture grecque, un système à la fois timide et inflexible, où de nobles et sages préceptes semblent comme enfouis sous de mesquines prescriptions.

« Supposez, en 1828, ajoute encore Vitet, les Turcs vainqueurs à Navarin, et la Grèce depuis trente-deux ans close et murée comme autrefois ; les beautés et le vrai caractère de l'archaïsme grec seraient encore à l'état de problème... La délivrance de ce petit coin de terre a produit plus d'effet dans le monde des arts qu'on ne le croit communément. C'est la contre-partie du désastre de 1453. L'erreur

où nous avait jetés la confiscation de la Grèce, l'affranchissement de 1828 nous en a délivrés. Il a fait justice à la fois et de la barbarie musulmane et du faux hellénisme : de l'hellénisme alexandrin et de sa contrefaçon romaine. Ce n'est pas seulement la flotte du sultan, c'est l'autorité de Vitruve (en ce qui touche à la Grèce) qui a sombré à Navarin.

« Un changement à vue, une lumière soudaine nous a fait voir le véritable art grec, l'art des grands siècles, chez lui, sur son propre sol, mutilé, en ruines, mais pur, sans alliage, non travesti, non commenté. »

Une fatalité avait donc voulu que nous ne connussions théoriquement l'art grec que par une traduction latine, et une autre fatalité voulut que notre éducation inexorablement latine ne nous permit l'étude pratique de l'art grec que sur le sol italien. Pendant toute la période de l'ancien régime et même pendant les premières années du xixe siècle, la Grèce ne nous était apparue que dans un cadre italien, sous les reflets obscurcis de l'art romain.

Mieux que de longues et laborieuses démonstrations, un fait est de nature encore à nous édifier sur l'état d'esprit des artistes et des savants et sur l'étrange perversion de la mentalité de l'Europe occidentale, mentalité absolument bouleversée par la pédagogie réputée classique et par l'enseignement académique.

L'habitude de considérer Rome, à tous les points de vue, comme le centre du monde intellectuel et comme la source principale, unique même de tout art, de toute beauté, comme la seule inspiration légitime, amena naturellement ce résultat prodigieux que les dessins du Parthénon, exécutés par Jacques Carrey, en 1674, pour M. de Nointel, reçurent, à la fin du xviiie siècle, d'une main naïve, le titre suivant : *Temple de Minerve à Athènes par Adrien* [1]. On peut consulter à ce sujet le volume conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale et y lire la mention que nous avons transcrite.

1. Voyez Vitet, *Études sur l'histoire de l'art*, t. I, p. 102 et 103. « Les voyageurs, dit L. Vitet, qui avaient vu les statues des deux frontons avant 1687, quand elles existaient encore, s'obstinaient tous à les attribuer à l'école d'Adrien. Il y avait même deux figures dans lesquelles ils voulaient reconnaître cet empereur et Sabine son épouse, etc. »

Eh bien ! voilà, prise sur le fait, l'opinion de ceux que l'Etat se chargeait à grands frais d'élever à Rome, pour en peupler ses académies et pour y former les maîtres qu'il imposait ensuite à l'art français.

La résurrection de l'art grec, son intelligence, son interprétation sont toutes récentes, et ne datent que de la victoire de Navarin et de l'ouverture de la Grèce aux investigations occidentales, comme l'a si bien démontré Vitet dans ses *Etudes sur l'histoire de l'art.* On peut affirmer même que l'intelligence et la réhabilitation de l'art gothique [1] ont, dans une certaine mesure, précédé la découverte et la réhabilitation du véritable art grec, non seulement inconnu dans ses manifestations supérieures et originales, mais encore confondu avec les expressions les plus vulgaires des pastiches romains. Il n'y aura rien à répondre au fait brutal résultant de ce sincère aveu. Aux yeux de l'École académique, qui cependant se prétendait arrogamment issue de l'art classique le plus pur, pauvre recommandation que la provenance d'Athènes, que le nom de Parthénon, que le nom de Phidias, timidement prononcé déjà par quelques archéologues, ridiculisés pour leur manque de bon goût.

Oui, les deux grands arts méconnus, les deux grands arts oubliés, l'art grec et l'art gothique, si dignes de se comprendre, les deux principes originaux et essentiels peuvent se donner la main. Leur tardive mise à l'ordre du jour de la science est le résultat du même esprit d'analyse, de la même philosophie, de la même pensée, de la même recherche ! Ils sont sortis de la même enquête morale et historique, portée successivement, avec méthode, sur deux points différents des annales de l'humanité. L'archéologie grecque véritable est, comme je viens de le dire, la sœur, et seulement la sœur cadette de l'archéologie du moyen âge.

La renaissance de l'art classique, au XVIe siècle, n'est pas assimilable à la renaissance de la littérature classique. Celle-ci, qu'elle se soit produite à tort ou à raison, a pu au moins être sincère et intégrale. Aux XVe et XVIe siècles, la plus belle part, celle de la Grèce, n'avait pas été exclue du bagage littéraire de l'antiquité, qui vint grossir tout à

1. Sur les causes et les prodromes de la réhabilitation de l'art gothique, voyez : *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des Monuments français*, t. Ier, introduction, et t. II.

coup et définitivement l'héritage des temps nouveaux. Au contraire, en matière d'art, la fortune de la Grèce, c'est-à-dire le lot le plus précieux de la succession séquestrée par les Turcs, fut soustraite à l'Europe, et nous ne recueillîmes que la fausse monnaie débitée par l'Italie, tandis que l'or pur et inappréciable restait enfoui et inaccessible, ou, quand il circulait par hasard, était méprisé et méconnu.

Aurions-nous voulu d'une renaissance littéraire sans Homère et sans Platon ? Pouvons-nous accepter, goûter et bénir une Renaissance sans Phidias et sans la sculpture archaïque, telle qu'a été la Renaissance par l'Italie et par l'Académie ?

A l'opposé de la renaissance littéraire, la renaissance des arts n'a été que la reconstitution partielle d'une antiquité décadente, dont la Grèce se trouvait préalablement exclue. Pour être complète, intégrale et profitable aux temps modernes, la renaissance des arts n'aurait pas dû se produire avant la bataille de Navarin.

TROISIÈME LEÇON

L'ORGANISATION DE LA DOCTRINE

Mesdames, Messieurs,

La Monarchie absolue, vous ai-je dit, organisa d'abord, dans un but égoïste, le monopole du *Credo* esthétique ; ensuite, mise en goût, elle créa le monopole du *Credo* religieux. Ce n'était qu'une affaire de même politique : *Fondation de l'Académie de peinture et de sculpture*, à l'image de l'institution italienne déjà importée par Richelieu, *Révocation de l'édit de Nantes*, double manifestation d'un même principe.

Il a été dans les destinées d'un homme de prouver par le drame de sa vie la justesse de cette pensée. Il s'appelait Henri Testelin le jeune. Henri Testelin le jeune, dès 1650, — deux ans après la fondation — a été, succédant à son frère aîné, l'historiographe officiel de l'Académie, son secrétaire perpétuel. Nul, plus que lui, ne s'engagea à fond dans le prosélytisme de la compagnie, à laquelle Louis XIV et Colbert commirent la faute d'abandonner l'art de la France. C'est lui qui, le premier, a commencé à former ce canevas sur lequel s'est brodée la légende de l'Académie, fondatrice, libératrice, protectrice, régénératrice des Arts. C'est lui qui a célébré avec tant d'exubérance le triomphe de l'esthétique et de la pédagogie étrangères, devenues obligatoires en France. C'est lui qui a rédigé, sous forme d'équation mathématique, la doctrine et la pratique enseignées par l'Académie, et qui a publié le livre que voici : *Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture, mis en tables de préceptes avec plusieurs dis-*

cours académiques ou conférences tenues en l'Académie Royale des dits Arts, en présence de M. Colbert, Conseiller du roi en tous ses Conseils, etc., par Henri Testelin, peintre du roi, professeur et secrétaire en la dite Académie. Paris, 1696, in-folio. J'aurai l'occasion de revenir sur ce livre à propos de l'esthétique de l'Académie. Il importe seulement que vous sachiez aujourd'hui que c'est une sorte de catéchisme de l'art et de la pédagogie académique.

Plus tard, en 1685, lorsque Louis XIV révoqua l'Édit de Nantes, Testelin, qui était protestant, préféra l'exil volontaire à une abjuration quelconque des sentiments intimes de sa conscience. Il ne se douta jamais qu'il avait concouru à une autre apostasie : celle des doctrines vraiment françaises et de la liberté de l'art.

Vous n'avez pas oublié avec quelle malice Vitet a stigmatisé la tyrannie de l'arrêt du Conseil, du 8 février 1663, portant *injonction* à tous les peintres et sculpteurs, brévetaires du roi, de s'unir à l'Académie. Vitet a plaisanté : ce n'était pas suffisant, il fallait protester contre une pareille tyrannie imposée au nom d'un art étranger.

Écoutez les arguments qu'un futur secrétaire de l'Académie des Beaux-Arts est obligé d'inventer pour justifier le romanisme.

On lit dans les *Considérations sur les arts du dessin en France*, suivies d'un plan d'Académie ou d'École publique, et d'un système d'encouragement, par M. Quatremère de Quincy, Paris, 1791.

« La France s'étend depuis le quarante-deuxième jusqu'au cinquante-et-unième degré de latitude. Paris est par le quarante-huitième, d'où il résulte, comme aussi de l'examen des productions de ce pays, qu'il participe plus à la nature des pays froids qu'à celle des pays chauds. Son sol est presque partout en plaine, si l'on excepte les parties méridionales qui, d'un côté se rapprochent des Alpes, et de l'autre des Pyrénées. La température de plus des deux tiers de ce pays est pluvieuse, humide et variable. La chaleur y a peu de force et de durée ; l'on en peut juger par la qualité de ses fruits et de ses vins. Le soleil ne saurait y mûrir un grand nombre de productions que dans une petite partie de son territoire. Rien ne tend en général à produire chez les hommes cet ébranlement des fibres, cette sensibilité d'organes, cette effervescence des esprits animaux,

qui, sous les zônes plus enflammées, exaltent tous les ressorts de la pensée, portent l'esprit aux éclats de la fantaisie, à tous les jeux de l'invention et aux plaisirs si puissants de l'imagination.

« L'organisation physique de ce pays semble plus adaptée à la marche tranquille de la raison qu'aux élans de l'imagination. Rien n'a pu encore y faire germer aucun des éléments de la poésie. Rien de pittoresque, de contrasté, de varié, d'irrégulier dans ses sites, n'a pu y appeler les enchantements des poètes, n'a su vivifier ses aspects, n'a pu y faire naître ces charmantes illusions dont les arts aiment à entourer leur berceau...

« On n'a besoin que des considérations physiques, pour assurer que le climat de la France, sans être entièrement rebelle aux arts qui résultent de l'invention, ne leur offre rien, non plus que le spectacle de la nature, qui soit propre à les féconder. Ce sont des fruits étrangers à son sol, mais qu'on ne saurait cependant désespérer de cultiver par des moyens artificiels ».

Et alors, le pauvre homme, en deux mots d'une admirable naïveté, nous livre la théorie réglementaire de la Renaissance, telle que l'Académie l'avait conçue et telle qu'elle la vulgarisait, en déclarant crûment qu'elle n'était elle-même qu'une émanation de l'Italie. « Les arts avaient atteint, dès le xve siècle, en Italie, toute la perfection à laquelle les efforts modernes ont pu s'élever, *que la France n'en soupçonnait pas même l'existence*. Elle en dut les premiers germes à la captivité de François Ier en Italie (!). Presque tous les ouvrages de quelque importance qui datent de cette époque, sont dus à des Italiens. Leur génie du moins y préside, et cela continua ainsi jusqu'au règne de Louis XIV.

« Louis XIV parut. Il voulut avoir des arts comme une marine. Il voulut des arts, comme il voulut de tout, c'est-à-dire à quelque prix que ce fut. Mais Louis XIV était venu trop tard. Les arts étaient, en Italie, à leur troisième époque, c'est-à-dire celle des règles ; il ne put recueillir que les rejets d'une troisième coupe. Les plus grands peintres qu'ait eus la France ne furent réellement que de médiocres élèves de Carrache. L'on voit, et il est bien important de se convaincre de cette vérité, que les arts ne prirent point naissance en France. Ils y furent alors transportés brusquement et dans l'état où ils se trouvaient en Italie. Aussi leur

vieille jeunesse y fut de peu de durée. Aussi ne se sont-ils soutenus que par l'extraordinaire magnificence du prince. Il fit des parcs de bronze et de marbre, où il put compter plus de statues que d'arbres ; il fit des palais, comme il sembla faire des conquêtes, pour occuper ses peintres ; il prêta sa vanité à tous les arts ; il les enfla de toute sa bouffissure. Ces arts disparurent avec lui ; on eût dit que ces esclaves eussent partagé sa sépulture, comme autrefois ceux des rois de Memphis. »

Si vous saviez combien il m'est douloureux de sentir que je vous parais exagéré !

Mais je ne puis pas, pour vous complaire, abjurer, à mon tour, mes convictions et chantonner, avec vous, à l'unisson, la ritournelle académique.

Ce n'est pas de ma faute, si vous ne voulez pas, après réflexion, adopter immédiatement le *la* normal, auquel vous arriverez vous-mêmes, spontanément, par une étude prolongée et personnelle.

Croyez-moi ; l'Académie de peinture et de sculpture a été la plaie de l'art en France depuis 1648.

Vous me direz qu'il y a des exceptions — que Watteau, un grand maître, le seul artiste génial du XVIIIe siècle, que nombre de petits maîtres indépendants, autant que dévergondés et débraillés, ont pu exister à côté de lui et même ont pu, comme lui, faire partie de l'Académie. — D'accord. — Mais depuis quand les écoles sont-elles faites pour ceux qui n'y étudient pas, qui s'y font inscrire, mais n'y viennent pas ? Depuis quand les maîtres peuvent-ils s'enorgueillir du succès de ceux de leurs élèves, qui font l'école buissonnière et qui négligent ou même renient leurs leçons et se moquent de leurs férules ? La preuve que tout l'esprit du XVIIIe siècle n'avait rien à faire avec l'Académie et n'en sortait pas, c'est que la sévère académie de David, qui n'était que le retour à l'Académie de Colbert, a condamné cet esprit français indiscipliné et dévergondé, sans lequel l'art du XVIIIe siècle ne serait qu'une longue suite de platitudes. Singulières classes que celle où on ne travaille que pendant les récréations et où on n'a de talent qu'en manquant de principes !

QUATRIÈME LEÇON

L'ORGANISATION ACADÉMIQUE

Mesdames, Messieurs,

Assurons le terrain sur lequel nous marchons,

L'Académie de peinture et de sculpture, que nous avons à bien connaître et à définir, n'est pas une abstraction morale. Ce fut un corps pourvu d'une forme très visible. Nous devons savoir où elle exerça matériellement son pouvoir, et où fut le siège de cet immense gouvernement intellectuel, dont l'art en France dépendit exclusivement, pendant 150 ans environ, sous l'ancien régime.

Après avoir eu successivement différents domiciles, l'Académie, à partir des premières années du xviiie siècle, fut installée au *Louvre*, dans la rue Fromenteau, une des rues qui occupaient l'emplacement de la cour du Carrousel. Elle y resta jusqu'à la fin de l'ancien régime.

Nous connaissons son installation. Il en existe un état de lieu. Il existe également une sorte d'inventaire de son mobilier. A la première page de la *Description de l'Académie royale des arts de peinture et de sculpture*, par feu M. Guérin, secrétaire perpétuel de ladite académie, Paris, 1715, on lit en tête de l'épître dédicatoire adressée au duc d'Antin : « Monseigneur, l'Académie manquerait à la reconnaissance qu'elle vous doit, si en donnant cette *Description* au public, elle ne luy faisait connoître que c'est par votre bonté et votre médiation qu'elle a obtenu du Roy l'appartement dans son *Louvre*, où sont placez les ouvrages de peinture et de sculpture qui en font le sujet. »

N'oubliez pas ces trois mots : dans son Louvre. Ces trois mots en disent long.

L'art académique devenait intangible, il faisait en quelque sorte partie de l'appareil royal, dont il commençait à envahir le Palais. C'était, au point de vue moral, comme une reconstitution de la *Grosse Tour* du Louvre de Philippe-Auguste, dont mouvaient au moyen âge tous les fiefs du royaume. Tous les fiefs de l'art relèvent désormais en France d'un pouvoir absolu, siégeant matériellement au Louvre et esthétiquement à Rome. Car c'est la bannière italienne qui flotte dorénavant sur ce donjon.

Regardons maintenant un peu ce qui se passait dans l'Académie. L'Académie fut toujours sous la dépendance royale plus ou moins dissimulée. Cette dépendance s'appelait, d'une part, le *Protectorat*, de l'autre, la *Surintendance* ou la *Direction générale des Bâtiments*. Le premier protecteur de l'Académie fut le chancelier Séguier, derrière lequel se dissimulait Mazarin, et que Mazarin remplaça personnellement après la Fronde ; puis, après la mort de Mazarin, le chancelier Séguier reprit ses fonctions, ce qui montre bien qu'il ne fut, dans la fondation de l'Académie, qu'un homme de paille. Louis XIV ne voulut jamais se démasquer ni se proclamer en personne le *Protecteur* de son Académie. Sous son règne, l'Académie eut divers protecteurs. Le dernier en date fut le duc d'Antin, qui continua sous Louis XV. Le dernier protecteur sous Louis XV fut Orry, le surintendant des Finances. Après la retraite d'Orry, le roi Louis XV fut *protecteur* de l'Académie. Et après Louis XV, ce fut Louis XVI.

L'Administration de l'Académie ne varia pas : elle sera constamment représentée par un même nombre d'officiers et gradués, au nombre de cinquante-quatre, savoir : un directeur, un chancelier, quatre recteurs, deux adjoints à recteur, seize honoraires dont huit amateurs et huit associés libres (c'est une innovation de Louis XV), douze professeurs de peinture et de sculpture, six adjoints à professeur, un professeur de géométrie pour donner des leçons d'architecture et de perspective, un professeur d'anatomie, huit conseillers et un secrétaire historiographe.

Les fonctions de ces officiers se déterminent la plupart par leur titre : telles sont celles du directeur; il change tous les trois ans et ne

peut être continué qu'une fois, à moins que ce ne soit le premier peintre du roi, qui peut l'être à perpétuité. On sent facilement que c'est Le Brun qui a dicté ce privilège abusif et tendant au despotisme sur la compagnie, par la réunion du crédit et du pouvoir dans le même individu. C'est ainsi que le directeur des Bâtiments a fait insérer la restriction que toutes les élections seraient confirmées par le roi, sur son rapport, ce qui rend ce petit ministre implicitement maître de toutes les places.

Le chancelier est un grand mot qui désigne un emploi assez commun, celui de garder les sceaux de l'Académie, pour en sceller les actes, mettre le *visa* sur les expéditions ; sa place est à vie. Le sceau aura, d'un côté l'image du roi, et de l'autre les nouvelles armes que Sa Majesté accorde à la compagnie, savoir Minerve, et pour exergue : *Libertas artibus restituta*. Les recteurs sont perpétuels ; ils doivent être choisis entre les professeurs et sont seuls susceptibles d'être élevés à la chancellerie. Ils président par quartier, en l'absence du directeur, et en cas de décès, ils sont remplacés par les adjoints à recteurs. C'est dans un comité du directeur et des recteurs réunis que seront jugés tous les différends qui surviendront touchant la connaissance des arts de peinture et de sculpture ; ils seront seuls arbitres des ouvrages, ainsi que des contestations élevées entre les membres de l'Académie.

Les honoraires sont partagés en deux classes d'amateurs et d'associés libres. On ne peut monter à la première qu'après avoir passé par la seconde, ce qui a lieu sans nouvelle élection, de plein droit et par rang d'ancienneté. On a voulu prévenir de la sorte les divisions, qui surviendraient nécessairement par les cabales que ne manqueraient pas de former les gens puissants, ce qui porterait fréquemment le trouble et la désunion dans la Compagnie ; les amateurs auront seuls voix délibérative.

Tous ces membres sont ou des protecteurs pris entre les grands seigneurs, les gens en place, les gens riches, ou des particuliers qui, sans exercer les arts, objets des travaux des académiciens, en ont la théorie et le goût, sont zélés pour leurs progrès, ou qui, par leur intelligence en matière d'affaires, peuvent rendre leur surveillance utile pour le maintien et la conservation des droits et des intérêts de la Compagnie.

Vous avez encore à tenir compte d'un rouage pédagogique, d'une école spéciale académique, l'*École royale des élèves protégés* fondée en 1748, à la date du centenaire de l'Académie de peinture et de sculpture.

J'ai fait l'histoire de cet établissement avec les plus grands détails, il y a vingt et un ans, à une époque où personne ne savait le premier mot de son existence. Comme j'ai eu dans la main tous les documents d'archives qui le concernaient j'ai pu faire un travail historique définitif et je n'ai qu'à vous y renvoyer.

L'Ecole était rapprochée de l'Académie et communiquait avec elle : elle était située rue Fromanteau, dans ce qu'on appelle aujourd'hui la Cour des *Sphinx*, près de l'ancien escalier de Percier et Fontaine.

Pour exercer jusqu'aux extrémités de la France l'influence qu'elle entendait imposer partout, l'Académie de peinture et de sculpture avait besoin d'organes de transmission. Ces organes furent les Académies et les écoles de dessin de province. Dès lors, ces académies et ces écoles doivent être examinées et analysées par nous.

Mais, me direz-vous, ces académies provinciales, ces écoles de dessin qu'on voit naître partout au XVIIIe siècle, dans les grandes villes de France, au moment où vous affirmez que l'art d'essence purement française n'existe plus, elles étaient des foyers de décentralisation, des citadelles élevées pour la défense de l'individualité de la province et des personnalités respectives de l'esprit régional. Elles devaient, direz-vous, avoir du bon. C'était la formation de compartiments étanches destinés à faire surnager l'esprit national que la mer du cosmopolitisme latin, s'étalant sur Paris, ne pourrait pas envahir ni submerger d'un seul coup. Hélas! cette opinion a été une des erreurs de ma jeunesse. J'ai cru, avec le marquis de Chennevières, que l'installation de ces écoles régionales avait été un bienfait. Je vous expliquerai qu'elles ne pouvaient pas en être un, par suite de considérations morales tirées d'une vicieuse éducation ; ensuite, de nombreuses projections vous prouveront qu'elles n'en ont pas été un, en effet.

Venues spontanément, les premières, avant l'académie parisienne, ces académies provinciales auraient pu devenir un frein. Arrivant

après la fondation de l'Académie centrale de peinture et de sculpture, de gré ou de force inspirées par celle-ci, elles furent un aiguillon dans cette course folle vers le centre de l'attraction latine.

Nous analyserons l'esthétique et les principes d'art développés dans ces écoles, lors de leur institution, et vous remarquerez que l'esprit général était tellement corrompu qu'elles ne pouvaient que multiplier la contagion, les moyens de transmission du mal, au lieu de constituer des *sanatoria*.

Aucun de ces établissements provinciaux ne fut sincèrement le résultat naturel du lent *processus* de l'esprit régional ni du sentiment particulier à chaque province. Aucun ne fut le produit du temps, des mœurs locales, la résultante des idées, des pratiques spéciales et particulières d'une province, le développement spontané de son individualité, l'épanouissement de son moi. Après une première abstention systématique de tout rayonnement sur la France — abstention dont il serait facile de démontrer le sentiment mauvais d'égoïsme, — ces académies et ces écoles furent fondées presque simultanément partout sous l'impulsion des mêmes idées, envolées sur l'aile de la mode, de l'unique bureau académique parisien, s'appuyant, comme l'institution inspiratrice et mère, sur des considérations *a priori* et sur la pédagogie latine.

Cette vérité serait facile à établir par l'étude des produits sortis des académies de province. Mais, comme la contradiction serait trop commode aux défenseurs intéressés de l'exploitation académique, je me servirai d'autres arguments qui, ceux-là, sont irréfutables. J'ai dépouillé à votre intention et je vous citerai le texte des actes de fondation et des règlements des principales académies et des écoles provinciales.

Vous trouverez partout, ou bien, comme à Nancy, la volonté nettement exprimée de contrefaire l'institution royale, avec l'aveu du monopole commercial, ou bien la poursuite acharnée du même but, recherché et obtenu par les mêmes moyens : Proclamation de l'esthétique classique unique — Méconnaissance de tout principe de liberté — Embrigadement nécessaire de l'artiste dans la filière administrative et officielle, comme l'a si bien expliqué Quatremère de Quincy — Déportation de l'étudiant dans un milieu ethnographique et climatérique différent du sien, pendant le

temps de son éducation et à l'époque de la formation de son goût — Soustraction réglementaire et obligatoire aux ambiances nationales, aux saines suggestions de la famille, de la terre natale, aux appels de la voix du sang, au décor et au cadre de la nature et de la vie française.

Nous pouvons savoir quels furent les sentiments du XVIII[e] siècle sur les moyens de la propagande académique, et je puis vous citer les opinions des académiciens eux-mêmes, notamment celles de Cochin, dont l'influence fut très grande, car pendant la longue direction du marquis de Marigny, il avait été le conseiller très écouté du pouvoir royal.

Cela se trouve dans un discours prononcé par Cochin à la séance publique de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen, en 1777. La théorie de la centralisation à outrance y est soutenue, au milieu de l'apologie de toutes les académies.

« De l'utilité générale des académies s'en suit l'utilité particulière des Écoles académiques gratuites; il est à souhaiter qu'il y en ait dans toutes les grandes villes, que l'on y procure l'étude du naturel et qu'elles soient sous la conduite d'un professeur habile (Il est bon de savoir que, depuis 1776, ce professeur doit être nécessairement de l'Académie de peinture).

« La ville de Rouen jouit de cet avantage; l'étude des arts y est fructueuse et conduite avec toute la sagesse et l'intelligence possibles; la quantité d'élèves avancés que nous en voyons venir achever de se former au centre de l'émulation, c'est-à-dire à Paris, en est une preuve très honorable pour le professeur, membre de votre corps, qui leur a donné les plus excellentes instructions (M. Descamps, peintre du roi).

« Ce qui me fait penser que les élèves doivent nécessairement venir à Paris achever leurs études, dit Cochin, c'est que cette capitale est le lieu de réunion de tous les objets d'émulation, que les secours de toute espèce y sont plus abondans, et que les bienfaits du Roi destinés à l'encouragement et au progrès des arts y sont répandus avec plus de profusion. »

On voit qu'au fond les écoles académiques de province ne sont aux yeux des académiciens avisés et malins, comme Cochin, que des bureaux de recrutement pour l'école académique de Paris.

« Mais en même temps, dit Cochin, je ne dissimule point que l'instruction que donne l'Académie royale, quelque excellente qu'elle puisse être, suffirait rarement à former des artistes de premier ordre, sans les avantages qu'elle procure au moyen de l'établissement de l'Académie de Rome, également important pour la peinture, pour la sculpture et pour l'architecture. On est forcé d'avouer que ce secours est absolument essentiel au maintien des arts en France. Il n'est que trop vrai qu'en général les Français inclinent au petit; leur goût naturel les porte plutôt vers le joli que vers le beau, et le seul moyen de les empêcher de suivre cette pente est de leur faire voir et étudier les exemples du grand. »

Le texte du discours de Cochin prouve donc que l'Académie de peinture et sculpture fut toujours parfaitement consciente de ce qu'elle faisait. En effet, à l'aide de ces écoles académiques régionales, dont la direction est fixée dans sa main, elle ne chercha pas à développer sur place les germes locaux des arts provinciaux, en communication avec le sang, avec le ciel et avec le sol de chaque province. Pas le moins du monde! Elle se fait préparer des sujets, ce qu'en terme d'horticulture on appelle des *sauvageons*, sur lesquels elle se réserve de greffer l'art parisien. Elle ne songe qu'à se procurer le plus grand nombre de sauvageons provinciaux, qu'elle entera de la greffe parisienne. Et encore, j'ai même bien tort de parler de greffe parisienne. L'Académie de Paris n'en veut même pas de cette greffe parisienne : malgré le cosmopolitisme dont elle est atteinte, dans un milieu aristocratique et international, la greffe parisienne a toujours l'inconvénient d'être tant soit peu française. Or, c'est à l'élément français que l'Académie fait la guerre, et c'est l'élément français de notre tempérament artiste qu'elle a juré d'éliminer par sa savante et industrieuse pédagogie. La pensée est ici bien évidente.

Cochin constate qu'il est utile que les étudiants, dégrossis par Descamps à Rouen, passent par l'école de Paris, mais à la condition de n'y pas rester trop longtemps et d'aller le plus vite possible à Rome, y perdre définitivement le caractère français, comme ils avaient préalablement et réglementairement déjà perdu le caractère normand en venant à Paris. Et le pauvre Cochin de nous raconter comment la bonne Matrone, la sainte et pieuse académie

de peinture et sculpture s'y prenait pour faire avorter le germe français dans les flancs stérilisés de la patrie, après les premières manœuvres pratiquées à Paris pendant la crise préparatoire de l'école académique.

En effet elle avait réussi, cette constitution d'un corps nobiliaire, chargé de diriger les arts dans les voies où l'éducation publique d'une part et, de l'autre, la volonté royale voulait les pousser. La création d'une oligarchie aristocratique avait enlevé toute influence au suffrage de la nation, au contrôle de son tempérament, à sa légitime et nécessaire intervention.

Ce qui cause mon indignation, c'est que le mal qui résulte de la fausse doctrine de Cochin fait encore des victimes. Au nom des grands principes, de pauvres jeunes gens sont arrachés à leur patrie et transplantés en Italie, condamnés, à cause de leur talent et des belles espérances qu'ils donnent, à aller végéter à Rome pendant trois ou quatre ans, pour en revenir dévoyés, impuissants, incapables de satisfaire les besoins de l'art septentrional ou occidental.

CINQUIÈME LEÇON

ÉCOLES ET ACADÉMIES DE PROVINCE

Mesdames, Messieurs,

Commençons l'examen des principales académies et des écoles provinciales.

Tout d'abord il faut rendre hommage au romanisme puissant de l'Administration française, sous Louis XIV.

Il avait des idées grandioses et colossales, ce romanisme royal, dans sa factice organisation de la France. Il voyait les choses d'ensemble et embrassait tout d'un seul coup d'œil. Il n'avait pas songé à créer isolément le rouage central de l'Académie de peinture et sculpture, sans imaginer, en même temps, le complément de l'engrenage, c'est-à-dire les rouages de la transmission du mouvement.

Dès 1676, Colbert avait combiné jusque dans ses dernières conséquences la grande machine qui devait réduire en poussière la France artiste.

Une vaste organisation avait été conçue, pour faire rayonner sur la province l'influence de l'Académie centrale. Elle fut l'objet de l'ordonnance royale de 1676.

Voici maintenant le résumé des principales dispositions des statuts de Colbert.

Le protecteur des écoles académiques avait le droit de choisir dans chaque ville le vice-protecteur de cette école, et l'Académie mère, l'Académie centrale elle-même nommait les gouverneurs des

écoles, sur lesquelles elle se réservait un certain droit de surveillance et de juridiction. Ces gouverneurs étaient d'ailleurs tenus de se conformer aux préceptes et manières d'enseigner de l'Académie. Ils pouvaient se faire aider par des gens capables, auxquels ils transmettaient tous leurs privilèges ; mais, au moins quatre fois par an, les officiers délégués pour la direction des écoles devaient soumettre les ouvrages de leurs élèves à l'examen des académiciens de Paris. C'est un embrigadement complet.

Examinons encore une fois la valeur de la signification morale de l'institution académique, développée et, en réalité peut-être, créée par Colbert dans l'ordonnance de 1676.

En homme d'État intraitable, en politique intransigeant, inspiré par un ambitieux grandiose comme Le Brun, Colbert avait exigé que l'art français revêtit de force la défroque italienne et se fît facticement une âme latine. Mais, avant tout, Colbert avait voulu que l'art français, sous l'uniforme étranger, fut le premier des arts européens unifiés par le cosmopolitisme latin. Il n'avait donc rien négligé pour lui assurer tous les succès. Il n'avait voulu le priver d'aucune ressource, d'aucun avantage, comme avaient été les ressources et les avantages de son éducation antérieure. Colbert avait bien compris qu'en écrasant la maîtrise et ses vieux procédés, qu'en exaltant l'Académie, il détruisait quelque chose de vénérable et d'utile, qui avait eu sa raison d'être. Mais il aurait craint de détruire quoique ce fût sans remplacer d'avance ce qu'il détruisait.

Au régime de la maîtrise jeté à l'eau, c'est-à-dire au système abandonné de l'individualisme dans l'éducation de l'art, il comprit qu'il fallait substituer tout de suite le système de l'éducation d'État poussé jusqu'à ses dernières limites. Il aurait presque été jusqu'à la création des écoles professionnelles, création à laquelle notre époque est obligée, par suite de la disparition complète et définitive du principe de l'apprentissage.

Il sentit que le catéchisme de l'art, formulé par un synode de docteurs de l'église orthodoxe, synode siégeant à Paris, devait être immédiatement transmis aux quatre coins du royaume par des institutions spéciales, mises en rapport avec le foyer central de la propagande nouvelle, avec le cœur de l'art, c'est-à-dire avec l'Académie.

Supprimant, dans un être vivant, un appareil naturel nécessaire aux fonctions de la vie, il pensa, comme l'aurait fait un médecin intelligent, qu'il fallait substituer immédiatement un appareil factice, sous peine de voir la vie du sujet s'échapper. En un mot, il prépara la circulation artificielle, qu'il voulait substituer à la circulation naturelle du sang. De là son invention des Académies de Province.

L'Académie étant venue bouleverser l'ancienne économie du travail français, qui reposait sur l'organisation sociale des Maîtrises, et profitant du bouleversement de cette économie. sa paresse à remplir le programme tracé par Colbert était véritablement coupable. Je l'ai dit dans mon livre. Et d'autres l'ont redit après moi, notamment M. Charvet, dans son *Historique de l'École de dessin de Lyon*.

D'ailleurs l'opinion publique contemporaine des événements avait le sentiment très net du vide et de l'interrègne, que l'Académie laissait dans la vie de l'art et de l'enseignement, à la suite de la suppression de l'apprentissage, que ne remplaçait pas encore, tout au moins en province, la pédagogie scolaire qui prétendait le suppléer.

Sous le régime spécial du travail que le moyen-âge s'était donné, et même à l'époque de la Renaissance, l'art n'avait pas connu l'École publique pour se répandre, et n'avait pas eu besoin de la connaître. L'éducation de l'art était une fonction privée, familiale, comme l'éducation religieuse.

Le père la donnait lui-même au foyer domestique, ou la faisait donner par un représentant, auquel il déléguait, au nom de la loi et sous la garantie du droit, une portion de son autorité et de sa responsabilité paternelles.

Au contraire, la propagation de tout principe d'art par la voie jusque là ordinaire, c'est-à-dire par la Maîtrise, par la communication privée, ayant disparu tout à coup, avec le régime de l'Académie royale, le premier besoin qui devait se manifester était celui des Écoles publiques ; et du premier coup le mot *École* et le mot *Académie* devinrent synonymes dans la langue du peuple.

La fondation des écoles gratuites de dessin, bien qu'elles n'apparurent et ne pullulèrent, en réalité, que dans la seconde moitié du

XVIIIe siècle, fut un besoin qui se manifesta dès la fin du XVIIe. Un membre isolé de l'Académie royale de peinture et sculpture avait proposé d'en faire l'essai. « Nous avons découvert, dit Paul Lacroix dans la *Revue universelle des Arts*, t. 23, p. 175, un imprimé de quatre pages in-4°, sans nom d'imprimeur et sans date, mais qui peut être datée de 1710 ou de 1715, portant ce titre : *Projet pour l'établissement d'Écoles gratuites de dessin*.

« Dans ce projet, Jacques-Philippe Ferrand de Monthelon, peintre en émail, membre de l'Académie et adjoint et professeur dans cette académie, où il avait été reçu le 27 mai 1690, expose catégoriquement tous les avantages qui doivent résulter de la création de ces écoles, et fait un appel aux personnes qui voudraient l'aider à réaliser son plan. On a lieu de croire que cet appel ne fut pas entendu, quoique le savant jésuite, L. Bertrand Castel, eût donné son approbation aux idées émises par l'habile professeur, dans une lettre qui est imprimée à la suite de ce projet. Cinquante ou soixante ans plus tard, Jean-Jacques Bachelier, peintre, membre de l'Académie royale de peinture, reprit le projet de son ancien collègue et sollicita l'établissement d'une école gratuite de dessin à Paris. Il en fut le directeur, lorsque cette école eut été ouverte, en septembre 1764, avec l'autorisation du lieutenant de police, dans l'amphithéâtre de chirurgie, rue de l'École de Médecine, n° 5 ».

Cette école existe encore. J'ai publié des documents sur sa fondation, en appendice, dans mon livre sur l'*École royale des élèves protégés*. J'ai publié également des renseignements sur les autres écoles qui se créèrent, à partir du milieu du XVIIIe siècle. A partir de ce moment, les académies revinrent sur leur mauvais vouloir ou leur indifférence. En 1767, Descamps, professeur de l'École de Rouen, fut couronné par l'Académie française pour un discours sur l'utilité des écoles gratuites de dessin.

A cette époque parut encore un *Essai philosophique sur l'établissement des Écoles gratuites de dessin pour les arts mécaniques*, par M. de Rosoy. En cette même année 1767, l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon entendit la lecture d'un mémoire ayant pour titre : *Considérations sur les écoles où l'on enseigne l'art du dessin*.

Il y avait encore l'École libre d'architecture fondée par Jacques-

François Blondel, sans compter l'École publique officielle relevant de l'Académie d'architecture.

Aux approches de la Révolution, les Écoles de dessin étaient partout si nombreuses qu'elles provoquèrent l'indignation de Mercier, qui témoigna contre elles beaucoup d'hostilité, dans le *Tableau de Paris* (Amsterdam, 1788, t. X, p. 99 à 103), et dans l'*An deux mille quatre cent quarante*, édition de 1786, p. 65.

Vous ne pouvez plus douter. L'art fit, depuis Louis XIV, absolument et complètement partie du Ministère et de la Surintendance des Bâtiments du Roi. C'est un service politique et public, comme le sont par exemple aujourd'hui les agents des ponts et chaussées, recrutés parmi les élèves de l'École polytechnique.

Mais il faut que je vous prévienne d'un danger possible, dans lequel pourrait tomber votre bonne foi. Une fois maîtresse de tout, en fait, l'Académie n'insista pas outre mesure. Elle n'était pas composée exclusivement de fanatiques et de convaincus, elle était formée, en majeure partie d'habiles. Après l'arrivée de Mignard au pouvoir, elle insista peu sur les principes et s'appliqua à dissimuler le plus qu'elle put sa tyrannie à Paris, pour la conserver.

Pour vous exposer les preuves de cette tyrannie intolérable nous devrons aller les surprendre quelquefois dans les reflets de l'institution centrale que nous présenteront les Académies de province.

Il est facile de prouver que ce n'était là que des boutures d'Académie, que le provignement de l'Académie royale de peinture et de sculpture, de cette vigne luxuriante et gourmande, qui répandait partout ses rameaux inféconds. C'était, à proprement parler, l'ivraie et le chiendent semés à pleines mains, mains généreuses et maladroites, pour étouffer ce qui, dans le sillon provincial, survivait encore de pur froment de l'esprit national et de la vieille semence du tempérament français.

Il résulte d'autres curieux articles de M. Delpit, publiés, dans la *Revue universelle des arts*, tome 10, p. 49 et suiv., et p. 89 et suiv., que la mesure digne du génie de Colbert ne reçut, au XVIIe siècle, d'application qu'à Bordeaux.

Les lettres patentes de 1676, qui autorisaient la création des

écoles académiques, ne furent mises à exécution ni à Lyon, ni à Toulouse, ni à Marseille, ni à Rouen ; pendant douze ans, il n'en est question nulle part. Cependant il paraît que, le 26 juillet 1688, il y avait déjà longtemps que M. Leblond de Latour, peintre ordinaire du roi et membre de l'Académie de peinture de Paris, fixé à Bordeaux depuis 1656, avait essayé, aidé de quelques autres artistes ou amateurs, de faire créer une école académique à Bordeaux.

Il résulte d'une lettre que Guérin, secrétaire de l'Académie de peinture de Paris, écrivait à son collègue à Bordeaux, M. Leblond de La Tour, que ce n'était pas sa faute si la demande des artistes bordelais n'avait pas encore reçu de solution, mais que la maladie de M. de Louvois avait tout retardé. Guérin félicitait d'ailleurs M. Leblond d'avoir découvert l'auteur d'une lettre malicieuse, écrite par un anonyme à l'Académie, et qui méritait d'être puni. L'Académie n'entendait pas la plaisanterie. Il fallait se courber devant elle : ou gare à la Bastille.

Néanmoins, le 21 janvier 1689, rien n'avait encore été fait, et Guérin écrivait de nouveau que la demande des peintres bordelais aurait dû être accordée, lors de la présentation de l'Académie à Mgr de Louvois, à l'occasion du 1er de l'an, mais que le Ministre était si occupé qu'on n'avait pas osé l'importuner de cette affaire. Il ajoutait que M. Le Brun avait pris à cœur cette demande et promettait de s'en occuper activement. Il félicitait ces messieurs d'avoir écrit directement à l'Académie. Dans l'intervalle, M. Le Brun mourut (23 février 1690) ; il y avait à craindre que son successeur, ce même Mignard, qui s'était si fortement opposé à la création de l'Académie de Paris, ne mît pas beaucoup de zèle à terminer une affaire, que son prédécesseur et antagoniste avait patronnée; il paraît qu'il en fut autrement. Et en effet, le 3 juin 1690, l'Académie royale, ayant pris l'avis de Mgr le marquis de Louvois, fit expédier des lettres, sous forme authentique, autorisant l'établissement de l'École académique de Bordeaux. Il fallut près d'un an pour que les lettres de l'établissement de la succursale bordelaise pussent recevoir un commencement d'exécution; après plusieurs hésitations et tâtonnements, soit pour trouver un local, soit pour réunir un nombre suffisant d'artistes qui voulussent faire partie de la nouvelle société, les nouveaux académiciens parvinrent enfin à se réu-

nir en nombre suffisant, le 29 avril 1691, et à constituer définitivement leur académie.

Les choses ont marché depuis 1648. Nous voici au commencement du XVIII[e] siècle. Nous sommes déjà loin des timidités, des gaucheries, des hésitations, des tâtonnements du début.

L'Académie centrale de peinture et de sculpture de la France, l'Académie parisienne, est une chose consacrée, bien établie, logée en plein Louvre, agissant au nom de la royauté, dont elle se sent et se proclame une émanation. On la regarde et on l'admire de toutes parts. Elle devient, comme on dirait aujourd'hui dans le style administratif, une institution que l'Europe nous envie.

Aussi des imitations se produisaient-elles. Nous en avons un exemple à Nancy, capitale de la Lorraine alors indépendante. En 1703, quelques artistes allèrent trouver le duc Léopold I[er] et obtinrent de lui une ordonnance, dont voici les deux articles essentiels :

ARTICLE I. — Le lieu où l'Assemblée se fera étant dédié à la vertu, doit être en singulière vénération tant à ceux qui la composent qu'aux personnes curieuses, qui y seront par eux introduites, et à la jeunesse, qui, n'étant point du corps de l'Académie, y sera reçue pour y venir dessiner et étudier.....

ART. XXIV. — L'Académie sera unique, et il sera défendu à tous autres de faire assemblées publiques pour étudier d'après le modèle, et tous peintres et sculpteurs qui ne seront dans le dit corps ne pourront prendre le titre de peintre et sculpteur de S. A. R.

Tel est le dernier article du règlement de l'Académie de Nancy, inspiré par le texte du *Règlement de l'Académie royale* de peinture et sculpture de Paris.

J'y ai déjà fait plusieurs fois allusion.

On voit donc bien qu'au fond, il s'agissait uniquement de créer un privilège.

1° Défense d'ouvrir d'école — défense d'enseigner une esthétique quelconque, en dehors de l'esthétique officielle créée par les gros bonnets, les officiers de la congrégation, en dehors de la doctrine patronnée par les pouvoirs publics.

2° Obligation pour tous ceux qui voulaient gagner leur vie de se faire affilier à la congrégation d'orthodoxie pittoresque. Sans cela, on n'aura pas le brevet de *capacité* conféré par le titre de peintre ou sculpteur de S. A. Royale. On n'exposera pas ses œuvres en public.

Au point de vue social et politique, c'était très savant et très bien observé ; très bien combiné, comme du reste l'état social tout entier exploité par les classes dirigeantes. C'était l'art de supprimer la concurrence : on éteignait toutes les personnalités et toutes les initiatives, et on assurait toutes sortes d'avantages à l'hérédité des méthodes surannées et à la continuité des déchéances intellectuelles, transmises dans certaines familles privilégiées.

Du premier coup, on n'avait pas osé aller aussi loin à Paris. On ne l'osera que cent ans après et plus, sous le règne de Louis XVI, quand les haines et les intérêts se mettront à revêtir le masque de l'économie politique, quand on aura un nouveau prétexte.

Même après 1648, à Paris, comme cela a toujours eu lieu pour toutes les tyrannies ou pour toutes les persécutions politiques ou autres, la situation des opprimés fut relativement supportable. A Paris il faut toujours compter avec une certaine générosité de l'opinion publique qui, du premier coup, n'abandonne pas absolument les vaincus, et n'adore pas sans transition et sans pudeur, le succès. Lesueur s'était retiré avec dégoût de l'Académie, devenue tyrannique ; Mignard avait insolemment repoussé les premières avances, et refusé bruyamment d'en faire partie, jusqu'au jour où, par politique, l'Académie se mit à ses pieds, sur un ordre de Louis XIV.

SIXIÈME LEÇON

ACCENT PARTICULIER DE L'ANCIEN ART LORRAIN

Dans la sixième leçon, Courajod avait entrepris d'opposer l'ancien art provincial à l'art académique transplanté en province; il revint à cette occasion sur les Richier, dont il avait parlé l'année précédente. Nous n'avons retrouvé qu'une partie de ses notes; nous en reproduisons les passages suivants, qui indiquent suffisamment le sens de sa leçon.

Quand on passe en revue les diverses académies et les diverses écoles de la province, on constate que toutes ces écoles sont hypnotisées par la pensée de l'Académie parisienne (même avant que l'asservissement de la province à Paris ait été décrété par une loi en 1777). La seule pensée des citoyens ou des pouvoirs publics municipaux et provinciaux, la volonté universellement identique chez tous les fondateurs est d'assurer à leurs villes et à leurs provinces natales ou adoptives le bénéfice de l'enseignement officiel, constitué à Paris par l'Académie royale.

Je professe que les académies et les écoles de province ne firent qu'accentuer la centralisation au lieu de la diminuer. Et j'ai déjà prouvé ce point d'histoire à l'aide du témoignage fourni par les académiciens du XVIIIe siècle.

Je trouve la contre-épreuve de ces conclusions en Lorraine.

Vous aurez l'occasion d'observer ici la grande erreur, la traditionnelle illusion, le mirage perfide de Rome éducatrice et modèle universel et unique. N'oubliez pas que le modèle académique,

constitué à Paris, est à Nancy, d'après la loi et tout de suite, un modèle privilégié et patenté ; c'est le modèle du gouvernement.

Je lui oppose l'accent personnel et particulier de l'école provinciale lorraine, avant l'introduction du classicisme.

Je vous ai déjà parlé de l'existence d'un élément germanique, très appréciable dans l'art lorrain, pendant le XVIe siècle. Cet élément est visible, vous ai-je dit l'année dernière, dans l'œuvre des Richier.

Ayant à traiter de l'art dans les provinces françaises de l'Est, j'ai à faire allusion à deux arts des pays voisins : à l'art flamand et à l'art allemand. Je n'ai pas à revenir sur l'art flamand, après la longue étude que je lui ai consacrée ici. — Écoutez quelques considérations sur l'art allemand.

L'art allemand est naturaliste d'exécution, en restant très idéaliste d'inspiration. L'art allemand ne recherche pas la beauté avant tout. Il recherche le caractère, il se distingue aussi par la tension du style.

Voyez par exemple les sculptures de Bamberg, les *Vierges sages* et les *Vierges folles* de la cathédrale de Bâle, ou celles de Strasbourg. Ces figures sont en grès rouge des Vosges. La matière est sortie du sol, comme l'expression est sortie du cœur de l'Alsace. Ces figures sont essentiellement nationales. Remarquer les fossettes des joues, les oreilles repliées sous le poids de la draperie. Tout cela, ce sont de charmantes notes d'étude d'après nature.

Les modèles qui ont servi aux artistes alsaciens du XIVe siècle n'ont pas changé depuis. On les retrouve au XIXe siècle, dans les tableaux de Jundt, de Brion, de Marchal, de Bapst. C'est la même nature.

Les mêmes traits se retrouvent dans l'École souabe du XVe siècle, telle qu'elle est représentée au Musée de Berlin, dans la *Vierge douloureuse* de Zwickau (École de Saxe), chez le *Maître de l'autel de Marie*, chez Tilman Riemenschneider, chez Wohlgemuth (1434-1519), peintre et sculpteur, dans la chapelle Sainte-Croix de Nuremberg. Wohlgemuth est le maître d'Albert Dürer.

Il faut voir aussi l'*Assomption*, dans la chapelle de la Vierge de la Frauenkirke de Cracovie, la *Mise au Tombeau* par Adam Kraft de Nuremberg, 1496 ; la *Marie en prière*, École de Nuremberg, commencement du XVIe siècle ; une Tête de *Roi Mage* de la cathé-

drale de Strasbourg, commencement du XVIe siècle ; un groupe de sculpture en bois du Musée germanique à Nuremberg. Albert Dürer sera l'expression parfaite de cet art.

Revenons à l'art lorrain du XVIe siècle.

Statue funéraire de René de Chalon, placée jadis au tombeau de ce prince, dans la chapelle des Princes à Bar-le-Duc, aujourd'hui au transept méridional de l'église Saint-Pierre à Bar-le-Duc. René de Chalon était le mari d'Anne de Lorraine, fille du duc Antoine. René avait été tué au siège de Saint-Dizier le 15 juillet 1544.

C'est la statue appelée la *Mort*, l'*Écorché*, le *Squelette*. Ceux qui connaissent l'art et la littérature d'outre-Rhin, des XVIe et XVIIe siècles et du commencement du XIXe, ne me démentiront pas. C'est le fanatisme, c'est l'ivresse, c'est la soif du néant, qui est un des caractères de l'esprit germanique, et qu'on retrouve partout, dans la philosophie et dans la littérature de l'Allemagne, à toutes les époques de son histoire.

Plus je le regarde, plus il me fait frémir, ce spectre grandiose, obsédant et vengeur. On dirait un vaincu irréductible qui, des hommes en appelle à Dieu, dans un magnifique geste de protestation, d'éloquence et d'élan vers Celui qui sonde les cœurs.

Le septentrional qui a rendu si simplement une grande idée était véritablement un noble artiste et un penseur délicat.

Il est regrettable seulement que la forme donnée à cette idée soit compliquée de détails repoussants.

Ligier Richier était pénétré de germanisme, et les inspirations de la mentalité septentrionale étaient un des ressorts de son génie.

Je vous en donnerai d'autres preuves.

L'atelier de Ligier Richier n'a malheureusement pas toujours eu cet accent héroïque.

Abus dans l'atelier de Richier du genre macabre.

Statue funéraire de Philippe de Gueldre, seconde femme de René II, duc de Lorraine, posée sur le tombeau de cette princesse, au cloître du couvent des Clarisses de Pont-à-Mousson, aujourd'hui dans la seconde chapelle de gauche, en entrant dans l'église des Cordeliers de Nancy.

Monument des Pourcelet au mur septentrional de l'église Saint-Étienne, à Saint-Mihiel.

Monument funéraire de Warin de Gondrecourt.

Le sépulcre de l'église Saint-Étienne, à Saint-Mihiel, est de la dernière période de la vie de Ligier Richier. Il devait y travailler, quand il fut obligé de s'expatrier à Genève. Son fils Gérard Richier a pu et dû être son collaborateur.

Même au commencement du xviie siècle et déjà sous la pression latine, mais sans embrigadement académique, la Lorraine avait eu un Callot, un Deruet, un Claude Gelée.

L'application de l'ordonnance de Léopold suffit à faire complètement disparaître l'originalité de l'art lorrain.

SEPTIÈME ET HUITIÈME LEÇON

L'ART ACADÉMIQUE LORRAIN

Mesdames, Messieurs,

Voyons ce qu'est devenu l'art Lorrain, depuis l'ordonnance de Léopold, dont je vous parlais à notre dernière leçon.

Toute la sculpture lorraine peut se résumer, à la fin du xviie siècle et au xviiie, dans la famille des Adam.

Fuessli, dans sa biographie générale des artistes, *Allgemeines Künstler Lexicon* (Zurich, 1771-1779), dit positivement que Claude Adam *était Lorrain* : « Adamo, sculpteur lorrain, travailla, dit-il, à Rome, où, en 1650, il exécuta, sous la direction du cavalier Bernin, la statue colossale en marbre du Gange, à la fontaine magnifique de la place Navone. D'autres auteurs l'appellent Claude le Français, d'où l'on doit inférer que son vrai nom était *Claude Adam*. Cet artiste est resté tout à fait ignoré de ses compatriotes et l'on ne trouve son nom ni dans Gueudeville ni dans d'autres livres français. On ne peut douter qu'il ne soit un parent très proche des Adam précédemment cités. »

M. Thirion partage l'avis de Fuessli. Claude Adam était un ancêtre plus ou moins direct des autres *Adam*, qui sont plus connus. 1° Il y eut un *Lambert* Adam, fondeur sculpteur; 2° puis Jacob-Sigisbert Adam, fils de Lambert, né le 28 octobre 1670, dont parle Dom Calmet dans sa *Biographie lorraine*. Ce Jacob Sigisbert se maria en 1699 et épousa Sébastienne Léalle.

Jacob-Sigisbert Adam fut le père de trois Adam célèbres : Lambert-Sigisbert, Nicolas-Sébastien et François-Gaspard.

Les Adam ont profité des leçons de leurs prédécesseurs, les habiles praticiens du bois, Bagard et autres.

Jacob-Sigisbert Adam n'est mentionné que pour des morceaux secondaires. Il faut faire exception seulement pour un groupe destiné au jardin du château de Lunéville (1715). Les quittances données par l'artiste sont en général relatives au payement des plus petits ouvrages. En 1701, versement de quelques livres pour un Cupidon qu'il a exécuté, et pour des grenouilles à mettre à l'entour du bassin de la table, au repas donné à Son Altesse Royale, le premier dimanche de carême (Thirion).

Puis, nouvelle somme payée à Adam, sculpteur, pour quatre figures, un cerf, deux gros chiens, huit autres plus petits, qui servent à décorer le même repas. En 1715, commande analogue pour le dimanche des Brandons. L'artiste fournit un cerf, deux grands dogues, huit chiens et quatre figures d'animaux marins. Le génie de Jacob-Sigisbert le portait évidemment vers les œuvres agréables et faciles, dans lesquelles ses petits-fils excellèrent.

Voici ce qu'écrit Mariette (Abecedario) : « *Jacob-Sigisbert Adam*, né à Nancy le 28 octobre 1670, père et instituteur des trois frères Adam, qui se sont transportés à Paris et y ont joui d'un certain crédit. Il faut croire que son génie le portait à traiter des sujets austères et peu gracieux, et qu'il en inspira de trop bonne heure le goût à ses enfants, ce qui a mis dans leur manière une sécheresse tout à fait déplaisante. Il avait appris la sculpture de César Bagard, sculpteur dont on prise beaucoup les talents en Lorraine. Adam le père est mort en 1747.

« *Lambert-Sigisbert Adam*, sculpteur de Nancy, né le 10 février 1700. Élève de son père à Nancy. Venu à Paris en 1719, mort à Paris en 1759. Cet artiste mettait dans tout ce qu'il faisait un goût sauvage et barbare, et ne se faisait regarder que parce qu'on imaginait que personne ne savait fouiller le marbre comme lui, et, pour le persuader, il faisait en sorte que tout formait trous dans ses ouvrages. Aussi ses figures ont-elles plutôt l'air de rochers que de tout autre chose. Il avait fait en marbre pour Choisy deux figures représentant la *Chasse* et la *Pêche*... qui n'auront pas manqué d'admirateurs dans un pays, où l'on ne connaît pas encore tout à fait le prix de la belle et noble simplicité ».

Lambert-Sigisbert Adam se vantait d'être l'un des meilleurs adeptes du Bernin.

Preuve que l'Allemagne était aussi infestée du goût italien du Bernin. Costume antique revêtu par les princes allemands. Tête d'un guerrier mourant dans la cour de l'Arsenal de Berlin, par Andreas Schlüter (1664-1714). Schlüter est presque un contemporain des Adam. Comparer l'œuvre de Schlüter avec le morceau de réception à l'Académie de Lambert-Sigisbert Adam. Groupe de la *Seine* et de la *Marne*, exécuté pour le duc d'Orléans (1734); *Neptune et Amphitrite* (1739); la *Poésie lyrique* (1750).

Nicolas-Sébastien Adam, né à Nancy le 22 mars 1705, mort à Paris le 27 mars 1778[1]. *Le Prométhée déchiré par le Vautour*, par Nicolas-Sébastien Adam, morceau de réception, 1762. Louvre. Lorsqu'il eut fait ses études à Paris et à Nancy, et quelques travaux dans le Midi de la France, il alla à Rome, où était son frère, et y demeura neuf ans. Il ne fut académicien que le 26 juin 1762 et il avait exposé, en 1738, le plâtre de *Prométhée*, dont le marbre a été son morceau de réception. Le plus important de ces travaux a été le tombeau de la reine de Pologne, femme de Stanislas, pour l'église de Bon-Secours, près Nancy, où on le voit de nos jours. Mariette

1. « Il est disciple de son frère; comme lui pensionnaire du roi à Rome. Quand il arriva à Paris, on fit beaucoup sonner son sçavoir et il fut souhaité dans l'Académie. L'on s'apperçut cependant bientôt qu'il manquait par les principes et que, pour jetter de la poudre aux yeux, il entreprenait des ouvrages difficiles à exécuter. Tel est le morceau sur lequel il a été reçu à l'Académie, en 1762, après s'être fait attendre des siècles. L'ouvrage qu'il s'était taillé pour parvenir à sa réception avait de quoi l'effrayer; il avait donné l'essor à son génie et n'avait pas fait réflexion qu'autre chose est de modeler un morceau de sculpture en terre, ou de faire en marbre. Effrayé du long et pénible travail où il allait s'engager, il différa le plus qu'il put et il en vint jusqu'à proposer qu'on le lui laissât exécuter en bronze. Mais l'Académie ne jugea pas à propos d'accepter une proposition, dont les suites étaient dangereuses. Il lui a fallu franchir le pas, et Dieu sçait si nos professeurs lui ont tenu compte de ce long travail qu'il s'était imposé. Le public, qui n'y connait pas grandes choses, a été le seul qui en a été touché. Le marbre représente Prométhée, attaché sur le Caucase et déchiré par un Vautour. Lorsqu'on distribua les bas-reliefs pour la chapelle de Versailles, il lui en échut un, et c'est, je pense, ce qu'il a fait de mieux (le martyre de Sainte-Victoire). En 1763, il a été élu adjoint à professeur et professeur (Mariette, *op. cit.*).

désigne comme le meilleur ouvrage de Nicolas-Sébastien Adam le bas-relief qu'il a exécuté dans la chapelle de Versailles, dont le sujet est le martyre de sainte Victoire.

François-Gaspard Adam, né, ainsi que ses deux frères, à Nancy, était le plus jeune d'entre eux ; « il se forma dans leur école, et le roi de Prusse, ayant eu besoin d'un sculpteur pour les ouvrages dont il voulait enrichir son palais de Potsdam et de Sans-Souci, le fit venir à Berlin. Il y resta jusqu'à la mort de son frère aîné, arrivée en 1759. Pour lors il se fit revoir à Paris, et peu de temps après, il y finit ses jours en 1761 ».

Thomas Michel, père de Clodion, beau-frère des trois Adam, premier sculpteur du roi de Prusse avant François-Gaspard Adam. Le frère aîné de Clodion, Sigisbert Michel, remplaça à Berlin François-Gaspard Adam.

Les *Adam* ne furent plus que des sculpteurs académiques, avec un accent provincial désagréable, parce qu'il subsistait quand même dans une bouche qui affectait de le renier. Ils furent du reste, deux d'entre eux, membres de l'Académie de Paris.

Cyfflé ne valut que par son apport industriel. L'Académie transcendante, unique, fondée par Léopold pour rivaliser avec tous les établissements similaires en Europe, n'avait pas à connaître de ses statuettes. Claude Michel, dit Clodion, échappa à la contrainte académique et officielle, par le caractère débraillé d'un art de cabinet secret, et par le côté industriel de ses productions, qui lui rendirent la liberté par dessus la tête du grand art. Grand art, qui continuait à régir le monde où l'on s'ennuyait, et dans lequel on ne se dévergondait que selon les principes pédagogiques et les procédés italiens estampillés par l'Académie. Quand le pauvre Clodion ne fut plus soutenu par la prodigalité inépuisable de sa sensuelle clientèle, et qu'il voulut faire du grand art classique selon David, on sait à quoi il aboutit. Nous le verrons ce soir.

Je ne veux pas dire que tout fut rigoureusement et prudemment classique dans l'enseignement des Académies. Loin de là. L'art, imitant les mœurs les plus déplorables affichées par l'aristocratie, crut devoir se départir de sa rigidité et crut devoir chercher à faire preuve de légèreté et de polissonnerie. Je vous le prouverai quand je parlerai de l'esthétique académique, et je vous citerai les articles anonymes insérés par Cochin dans *Mercure de France*. L'art officiel

tolère, il enseigne même le style de la bambochade, comme ce bon Stanislas de Lorraine se donnait avec beaucoup de peines les dehors de l'attitude d'un homme de mœurs légères. Mais cette bambochade et cette fantaisie étaient souvent une gaîté factice.

Le style monumental et triomphal introduit en Lorraine par la Direction académique est très curieux à étudier. Nous y insisterons, quand nous vous montrerons la projection lumineuse des monuments de l'art lorrain. Là comme partout, vous constaterez la nature et la qualité exclusivement italienne de tous les produits d'un territoire quelconque soumis à la culture académique.

Académie et Latinisme, Académie et Italie sont deux termes inséparables.

Le calme et la paix dont jouit alors la Lorraine, d'une manière plus constante, ne servirent pas du tout le génie provincial. Car ce qui tue l'art, ce sont moins les malheurs politiques et les guerres que les mauvaises institutions et les fausses et antinationales pédagogies.

J'insiste sur la fatigante uniformité des constructions de Nancy. — Rien de lorrain ; rien de français. Tout y est latin et grec. Tout y est pénible pastiche, copie laborieuse, compilation et rapsodie.

La cathédrale est la copie de Sant'Andrea della Valle à Rome. Les historiens de Nancy, même les modernes, le répètent avec fierté et s'en enorgueillissent. Le Nancy académique n'a pas un artiste original, et cependant le sol lorrain avait été jusque là très fécond. Et je pourrais remonter jusqu'aux temps romans, et faire allusion aux artistes lorrains, cités par Suger racontant l'érection de la basilique de Saint-Denis.

Le caractère exotique et profondément international et italien de l'art lorrain, depuis qu'il était tombé sous la direction académique, est reconnu et proclamé aujourd'hui par le patriotisme lorrain, qui n'a pas encore suffisamment réfléchi. On lit dans *Nancy et la Lorraine*, notice historique et scientifique, XVe congrès de l'Association française pour l'avancement des sciences. Nancy, 1886, p. 51, in-12 : « C'est de 1750 à 1752 que le centre de Nancy est entièrement transformé et devient ce beau décor d'opéra italien, qui reste encore aujourd'hui le titre le plus éclatant de cette ville à l'admiration des étrangers ».

Décor d'opéra italien ! Ce n'est pas moi qui ai trouvé ce mot

admirable. Triste éloge et critique bien sincère, puisqu'elle est inconsciente.

Au moment où je produirai les images, je vous ferai remarquer cependant que précisément c'est l'élément industriel qui a prospéré à Nancy, et que l'Académie, au moins théoriquement, était plutôt fondée contre cet élément industriel que pour lui et en sa faveur. L'Académie cherchait, par ses principes pédagogiques, à pénétrer et à abolir l'art industriel local, par l'infusion à haute dose de la science archéologique et de l'imitation latine. L'art industriel des *Lamour*, des *Cyfflé* et des *Clodion* se développa en dépit de l'Académie doctrinale.

Le serrurier Lamour reproduit, en l'allégeant, le style de Meissonnier et d'Oppenord. Mais j'ai suffisamment démontré que tout cela était d'origine italienne, de style baroque, et nullement classique, et que tout cela, — dès le milieu du XVIII[e] siècle — était sévèrement proscrit par le véritable esprit académique. Les articles que Cochin publie dans le *Mercure de France* sont là pour le prouver. Donc, avec ses principes pédagogiques, l'Académie de Léopold, continuée par Stanislas, n'a servi en rien à ceux des artistes lorrains qui ont réussi. Il faut lui attribuer une funeste influence sur les autres. Elle n'a pas fait de bien. Elle a fait beaucoup de mal.

Pour connaître l'architecture à Nancy, feuilletons le livre des fondations de Stanislas, où sont contenus les comptes des principales constructions de Nancy.

La cathédrale de Nancy est une œuvre entièrement de l'époque académique.

Le duc Charles III avait jeté, en 1603, les fondements de l'église primatiale. Léopold reprit le projet formé par son ancêtre de doter Nancy d'une basilique. Mais, faute de fonds, il ne put rien faire. Le 3 septembre 1703, le prince François, son frère, posa solennellement la première pierre de la cathédrale actuelle, dont Mansard et Boffrand avaient fourni les plans; mais le travail se ralentit au bout de quelques années, cessa tout à fait en 1716, et reprit en 1719 ; la toiture ne fut terminée qu'en 1721, les tours en 1723, les flèches en 1726. Le pauvre souverain n'eut pas même la satisfaction de voir achever le monument, qui lui coûta 610.000 livres, et dont la décoration architecturale a soulevé avec raison de vives critiques.

L'église ne fut terminée qu'en 1742 et coûta, de 1730 à cette date,

135.000 livres. Le total de la dépense est de 745.000 livres (Anguin. *Monographie de la cathédrale de Nancy, 1882*).

Église Saint-Sébastien, construite de 1719 à 1731 par l'architecte Jean-Nicolas Jennesson. Les sculptures de la façade et de l'intérieur sont dues à Joseph-Dieudonné Pierre, vulgairement appelé Dieudonné, et à Jean Vallier, tous deux de Nancy. On dit que cette église possède un christ de Bagard.

Église Saint-Jean, temple protestant, ancienne église des Prémontrés, construite de 1713 à 1758.

L'artiste, à qui Nancy doit principalement sa physionomie monumentale, s'appelait Emmanuel Héré. Emmanuel Héré est fils d'un médecin de Nancy, qui était l'ami de Boffrand. Il s'adonna de bonne heure à l'architecture et devint un des plus habiles artistes du XVIIIe siècle. Héré a également travaillé à Lunéville et il avait fait, entres autres choses, dans les jardins du château, un kiosque dont Voltaire a dit :

J'ai vu ce salon magnifique,
Moitié turc et moitié chinois,
Où le goût moderne et l'antique,
Sans se nuire, ont uni leurs lois.

Voltaire a condamné d'un mot, sans le savoir, le rococo de Héré, l'art qui n'avait rien de lorrain ni de français : l'art moitié turc et moitié chinois.

Place royale ou place Stanislas par Héré.

Statue de Louis XV, remplacée en 1831 par celle de Stanislas. Comparer les deux statues.

Place d'Alliance, 1766. Fontaine par Cylflé, imitée de la Fontaine de la place Navone à Rome.

A Commercy, le château, dont Henri de Vaudemont fit démolir une partie, fut reconstruit, dans le style grandiose du XVIIe siècle, par l'architecte bénédictin Dom Léopold Durand, sur les données du programme italien. Le duc de Lorraine, Stanislas, à son tour l'embellit encore et en fit une véritable résidence princière. Le château est aujourd'hui une caserne de cavalerie.

Les faits sont connus sans être encore jugés. Car on n'ose pas dégager la loi morale et intellectuelle dont ces faits sont l'expression et le résultat.

Ce que j'ai à vous démontrer par des procédés scientifiques, pour avoir le droit d'en tirer des conclusions catégoriques et inexorablement sévères, est déjà pressenti, deviné, compris par certains esprits éclairés. Malheureusement, malgré leur indépendance et leur absolue bonne foi, ces esprits n'ont pas encore su reconnaître et proclamer les rapports de cause à effet, qui font de la ville de Nancy la réalisation partielle de la pensée académique, s'imposant légalement, obligatoirement, par le complot aristocratique, à un pays quelconque, et apportant, n'importe où elle s'applique, la traduction française d'une esthétique internationale à base exclusivement italienne.

Écoutez encore les auteurs de l'ouvrage : *Nancy et la Lorraine*, p. 186. « Le vrai livre de l'histoire de l'art lorrain au XVIIIe siècle, c'est Nancy même ; la ville neuve est tout entière une ville Louis XV, créée d'un seul coup, sur un seul plan, par la collaboration admirablement concertée et unifiée d'architectes, de sculpteurs, de peintres, de décorateurs et d'ornemanistes éminents, dont le dernier duc, Stanislas Leczinski, roi de Pologne, a su, pendant toute la durée de son règne, grouper les talents et diriger l'émulation. A ce développement monumental de Nancy, ajoutez deux appendices similaires, Lunéville et Commercy, autres résidences de Stanislas, et vous aurez la complète expression de l'ensemble des Beaux-Arts en Lorraine au XVIIIe siècle. Cet ensemble, on peut le dire, est le type le plus parfait du goût de l'époque, non seulement pour la Lorraine et la France, mais pour l'Europe. »

Voilà donc le cosmopolitisme de l'art italien, convoyé par la spéculation académique sous le pavillon français, parfaitement reconnu et dévoilé.

Les mêmes auteurs n'ont pas moins bien stigmatisé la décadence, l'abaissement et la diminution nécessaire, qui sont la résultante de toute influence académique.

« Ce qui caractérise, disent-ils (*Ibidem*, p. 190), le mouvement artistique de cette apogée, c'est moins l'originalité des tempéraments que la subordination intelligente et féconde de leurs talents à la décoration collective d'un nouveau Nancy. Point de personnalités puissantes et indépendantes, comme celles d'un *Richier*, d'un *Callot* ou d'un *Claude Lorrain*. Le style

de l'époque est trop une mode qui impose sa formule, pour que les artistes pensent à s'en affranchir ou à se risquer dans les voies individuelles. Au lieu que les génies du XVIe et du XVIIe siècle, poursuivaient librement, chacun dans son sens préféré, un idéal propre, nous voyons les beaux talents du XVIIIe siècle se rapprocher et s'assouplir mutuellement dans l'association. »

Partant cet art n'est pas populaire. Sans contact avec l'ambiance dans laquelle il apparaît, il aurait pu se produire n'importe où, dans des conditions identiques.

C'est l'expression de la pensée d'une réunion, d'une société de pédants élégants, sans virilité et sans patrie ; c'est la conception falote, spirituelle, légère, d'une aristocratie d'internationalistes sans croyances, sans instincts de race et sans tempérament.

La ville de Nancy est, en fait et en droit, la ville académique, par excellence. Elle a réalisé un idéal d'art. Cet idéal est mesquin, bourgeois, sans souffle génial, sans sincérité. Il n'est pas national ; il n'est ni lorrain, ni français.

NEUVIÈME ET DIXIÈME LEÇONS

LES THÉORICIENS DE L'ACADÉMIE

Mesdames, Messieurs,

La théorie officielle de l'art d'État fut professée au nom de l'Académie de peinture et sculpture par le premier de ses secrétaires perpétuels Henri Testelin (Documents graphiques tirés du livre de Henri Testelin). D'autres livres répandaient la même doctrine, tels que *L'art de peinture* de C. A. Du Fresnoy (écrit en latin et traduit en français, enrichi de remarques, corrigé et augmenté). Troisième édition, Paris, 1684.

Les principaux théoriciens sont Les Fréart de Chambray et de Chantelou, amis personnels du Poussin, et notamment Roland Fréart, Sieur de Chambray, l'auteur de l'*Idée de la perfection de la peinture*, 1672, in-4°.

Le plus remarquable, d'un consentement unanime, et le plus fort des historiens de l'art et des esthéticiens du xviie siècle est certainement Félibien des Avaux. C'était un homme du bel air, un littérateur de cour, un ami des Académies, un Français bien raffiné et un Parisien de tempérament.

C'est le confident de Colbert, c'est-à-dire de l'administration des arts ; c'est le protagoniste de cet art soi-disant français, que Louis XIV, comme on le proclame de toutes parts, croit inaugurer ; c'est le porte-paroles, on pourrait presque dire, le secrétaire perpétuel de l'Académie de peinture et de sculpture ; c'est l'historiographe officiel des bâtiments du roi. Eh bien! Félibien est en grande partie un copiste de l'Italie dans le fond et dans la forme.

Je puis affirmer, sur un témoignage de la plus grande autorité, celui de Félibien, que le *Songe de Poliphile* a été le *Vade mecum*, le principal *Bréviaire* des artistes de son temps. Dans le domaine de la théorie, il fit plus de mal chez nous pour la perversion de nos idées naturelles que le texte même de Vitruve [1].

Sensible dès le XVIe siècle [2], l'influence du *Songe de Poliphile* fut très considérable en France au XVIIe siècle [3], dans cette France volage, inconstante, qui négligeait son patrimoine paternel, éblouie par la richesse convoitée de l'héritage maudit qu'elle parvint à recueillir.

L'art et surtout la théorie de l'art se préoccupèrent extraordinairement de l'ouvrage de Fr. Colonna. Non seulement Lesueur s'en inspira dans la composition de huit tableaux, dont l'un est conservé au Musée de Rouen [4]. Non seulement ces compositions de Lesueur devinrent les modèles et les cartons d'une suite de tapisseries exécutées aux Gobelins — ce qui est le signe certain de la popularité — mais encore tous les traités d'esthétique du XVIIe siècle empruntèrent à ce livre le fond de leurs divagations sentimentales ou scientifiques et la forme même grotesque, particulière et bien caractéristique, du génie italien.

Le songe réglementaire imité de *l'Hypnerotomachie* devint chez nous aussi obligatoire dans les traités sur la peinture, la sculpture et l'architecture, que dans les tragédies des académiciens français. Je ferai devant vous la confrontation du premier livre français de doctrine académique, la Peinture d'Hilaire Pader, avec les modèles italiens.

A partir du XVIIe siècle, toutes les billevesées, tous les songes creux (ceci dit sous la réserve de l'œuvre géniale de Léonard de Vinci), tous les manuels, toutes les formules, toutes les recettes d'alchimie artiste, tous les onguents, tous les orviétans des bateleurs ultramontains, oubliés déjà ou dédaignés en Italie, prennent

1. Voir ce que dit Félibien du *Songe de Poliphile*.

2. Voyez Lassus, *Considérations sur la Renaissance de l'art français* au XIVe siècle, p. 20, en tête de l'album de Villard de Honnecourt.

3. Marquis de Chennevières, *Recherches sur l'histoire et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, t. I, préface, p. VI.

4. Ch. Ephrussi, Étude sur le *Songe de Poliphile*, p. 81.

beaucoup d'importance et de valeur en France. Nous redonnons une seconde jeunesse à tous ces vieux systèmes démodés ; nous leur apportons un regain de publicité, de vogue et de popularité. Poussin, l'un des premiers, sans peut-être avoir jamais pénétré le génie supérieur du Vinci, et sans avoir jamais voulu prendre complètement la responsabilité d'une doctrine philosophique et scientifique dépassant de beaucoup son honnête, mais épais et bourgeois classicisme, Poussin parvient cependant, dans un rapide programme exposé par lui, à parler un jour la langue de Léonard, par l'habitude de la fréquentation des sources littéraires d'Italie. Mais son haleine fut bien courte. Rien n'arracha jamais à Poussin qu'une page de préceptes.

Il prêta seulement le concours de son crayon à l'explication d'une méthode que Fréart de Chantelou et d'autres vulgarisaient, sans se demander si elle répondait bien exactement à leur sentiment personnel, mais uniquement parce qu'elle était italienne. Poussin ne s'intéressait vraiment qu'à tout ramener au canon antique, qu'il poursuivait en mesurant et en faisant mesurer toutes les statues, pour en tirer une règle de proportions, immuable et mathématique, nécessaire et géométrique, en un mot pour en extraire la base du poncif. Et c'est par là que, sans avoir été jamais académicien en fait, il appartient en droit à l'Académie.

La forme du dialogue, adoptée par Félibien dans ses *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, est un procédé littéraire emprunté lui aussi à l'Italie, et dont Filarète avait donné l'exemple dans son *Traité d'architecture*.

Donc, fond et forme, toute l'esthétique littéraire de la France au XVII[e] siècle vient de l'Italie.

De Piles aussi est un auteur considérable, mais comme la plupart de ses contemporains, lui aussi ne faisait souvent que copier les Italiens. — Cet illustre français, dit Jombert n'a fait autre chose que de donner les proportions de Jean-Paul Lomasse (l'écrivain italien Lomazzo), qu'il a seulement abrégées et débarrassées de toutes les subdivisions qui ne servent qu'à embrouiller des commençants, comme il le déclare lui-même, page 145 de ses remarques sur l'*Art de peinture* de Du Fresnoy.

Voici encore un ouvrage important de Bernard du Puy du Grez : *Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique*, contenant la définition et division de la peinture : le parallèle de la peinture et de la sculpture, un abrégé curieux de l'histoire des peintres de l'antiquité et de toutes les écoles modernes. Et où l'on parle du dessin et d'une méthode aisée de s'y avancer, des proportions selon les meilleurs auteurs... Par M. Bernard du Puy du Grez, avocat au Parlement. Imprimé à Toulouse ; à Paris, chez Florentin et Pierre de Saulne, 1700.

Vous allez voir, en lisant son livre, p. 76 et 77, que cet avocat au Parlement avait une âme... d'académicien.

« C'est un problème difficile à résoudre et je ne sçay qui oserait prendre sur soy de décider, si ayant une église gothique à décorer, on doit volontairement et sciemment chercher une décoration dans le goust manifestement mauvais de ces architectes goths, ou s'il est plus convenable de négliger les rapports du tout ensemble, et de faire de belle architecture dans la partie qui nous est confiée.

« On dira peut-être qu'on pourroit trouver un genre d'architecture de bon goust, qui tînt le milieu entre le grec et le gothique. En attendant qu'on l'ait trouvé, le plus sûr est vraysemblablement d'employer la belle architecture universellement reconnue pour telle. »

L'histoire de la pédagogie éclaire singulièrement l'histoire de l'art. Je m'étonne qu'on ne se soit pas encore aperçu de ce fait, et que dans les livres d'histoire de l'art, il ne soit presque jamais question de l'enseignement de l'art, c'est-à-dire de la pédagogie.

La *Chalcographie royale* est un des instruments de propagande et de vulgarisation de l'art officiel. Elle a fait partie de cet ensemble de mesures spéciales qui organisèrent l'Académisme.

D'autre part, les *Conférences* furent instituées pour commenter le modèle officiel de composition et d'exécution, à savoir : le type d'art créé par Poussin et par Le Brun, d'après Raphaël et l'antiquité. Le texte de quelques-unes de ces conférences a été recueilli et publié d'abord par Testelin et Félibien, au nom de Colbert et sur l'ordre du roi. L'Académie de peinture et sculpture ne fit que développer les principes de Poussin. Écoutez Félibien : *Entretiens*

sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres, anciens et modernes : « J'avais toujours la liberté de le voir peindre (Poussin). Je voyais avec beaucoup de plaisir de quelle sorte il se conduisait, pour représenter sur une toile les grands et nobles sujets dont il avait formé les ordonnances dans son esprit. J'observais exactement de quelle manière il dessinait ses figures et en prononçait tous les traits. »

Ainsi fut constituée une organisation scientifique, raisonnée et administrative de la *convention* dans l'art.

Il a existé, au XVIII[e] siècle, un recueil qui a distribué le plus fatal venin dans les écoles publiques et dans le goût français. En voici le titre : Raphaël de Sanctis Urbinas. *Prima elementa Picturæ, id est modus facilis delineandi omnes humani corporis partes.* 25 planches in-8°, oblong, 1747.....

Dans tous les ouvrages de ce genre, on rencontre presque toujours des déclarations comme celle-ci : « Ces règles (des proportions) se trouvent dans les écrits de divers auteurs qui ont traité de la Peinture. Il y en a même qui ont fait des livres entiers sur la proportion du corps humain; on peut encore avoir recours aux figures nommées *antiques*, en mesurant celles qui sont les plus estimées, comme l'*Hercule de Farnèse*, l'*Apollon du Vatican*, la *Vénus de Médicis*, le *Laocoon*, l'*Antinous* ou le *Lantin*, le *Méléagre, les Enfants de Niobé*, etc., et quelques autres qui sont de la main des plus habiles sculpteurs de l'antiquité, et dont nous aurons occasion de parler dans la suite de cet ouvrage ».

ONZIÈME ET DOUZIÈME LEÇONS

LE CANON

Mesdames, Messieurs,

Au début de la séance, j'ai d'abord à rappeler la doctrine académique formulée par Félibien. L'artiste ne doit pas dessiner ce qu'il voit, mais ce que, après avoir raisonné, il devrait voir. « Albert Dürer avait exactement observé la nature et dessinait parfaitement bien les choses comme il les voyait. Mais, s'étant trouvé comme renfermé dans ses propres connaissances, et ne voyant rien autour de lui qui lui donnât des idées plus nobles et plus hautes, il ne s'est pas aperçu qu'il y a dans la peinture une infinité d'autres parties qu'il faut savoir pour s'y rendre parfait. Ainsi il n'a pas connu ce qui est nécessaire pour les grandes et nobles ordonnances, selon la différence des sujets. »

L'Académie disait encore, sous la plume de Félibien : « Il ne faut pas, ayant la nature pour modèle, se contenter de la copier comme on la voit. Il faut la connaître dans toute l'étendue de ses parties, quoique l'on n'en représente souvent que ce qui est découvert et qu'il reste beaucoup de choses cachées. C'est pourquoi, dans le même temps qu'on dessine les parties d'un corps, il faut sçavoir le rapport et la belle proportion qu'elles doivent avoir les unes avec les autres, afin de ne pas manquer dans la composition du tout ensemble. »

C'est la théorie appliquée par David dans son dessin peint du serment du *Jeu de Paume*.

Le canon. — Le canon, c'est-à-dire la règle reposant sur des proportions géométriques et mathématiques, a existé dans tous les arts et dans tous les temps. Le canon est un auxiliaire très utile. Il ne devient un danger que par l'abus. Le canon de la forme humaine donne une moyenne, une chose raisonnée et raisonnable, un type qui n'est pas individuellement vrai dans la nature, mais que l'esprit conçoit, après la mensuration d'un grand nombre d'individus isolés. On obtient ainsi le type règlementaire, le canon, en éliminant des cas observés les traits trop excentriques ou trop personnels. Et ce type ainsi obtenu peut servir le praticien et lui éviter de longs tâtonnements en face de la nature, car il y a dans la représentation de la forme humaine des traits généraux, qui sont nécessaires, et dont on peut prévoir d'une façon générale l'existence, comme on peut même les figurer sans la présence du modèle.

Je ne blâmerais pas l'intervention d'un principe de raisonnement dans l'esthétique de l'art moderne; je ne blâmerais pas les conseils demandés quelquefois à l'art classique, si l'on n'avait pas donné à cette intervention et à ces conseils la place prépondérante. Cette intervention du raisonnement, de l'*a priori* dans l'art, est non seulement légitime, mais encore très utile, quand elle laisse le dernier mot à la pratique du modèle et permet à l'émotion de l'exécutant de se manifester en face de la nature.

Il faut seulement qu'elle ne gêne pas la sincérité du sentiment chez l'observateur, et qu'elle n'émousse pas l'acuité de la vision de l'exécutant.

Oui, le mannequin aussi est excellent; mais à la condition de ne pas être copié en même temps que la draperie qu'il supporte. C'est une chose très profitable, comme la mnémotechnie peut être utile à un acteur, à condition de ne pas altérer la liberté, la mobilité et l'inspiration de la voix dans la déclamation.

C'est au contraire une chose déplorable si, comme cela se produit dans l'art académique, cette science accumulée, ce savoir préconçu empêche l'artiste de voir et de sentir directement. J'aurais une belle page d'Ingres à vous citer. Il ne faut pas qu'il subsiste rien d'une première mise en place, du premier croquis géométrique du sujet.

Viollet-le-Duc a bien montré quel usage le moyen âge avait fait du *canon*[1].

...« Nous avons dit comme les imagiers du moyen âge avaient su observer et rendre le geste dans les compositions des figures. Si grossière parfois que soit l'œuvre, le geste n'est jamais faux. Or, les croquis de Villard nous donnent la clef des formules adoptées pour arriver à ce résultat. La géométrie, d'après ces croquis, est le générateur des mouvements du corps humain, des animaux : elle sert à établir certaines proportions relatives des figures; lui-même le dit et fournit quelques exemples pris en courant. Du temps de Villard donc, les imagiers possédaient ces méthodes pratiques qui, si elles ne peuvent inspirer l'artiste de génie, empêchent le praticien de tomber dans des fautes grossières. Un de ces dessins à la plume, que nous reproduisons ici, indique les procédés pratiques. En comparant ce mode de tracé avec des figures de vignettes de manuscrits, avec des dessins sur vitraux, et même avec des statues et des bas-reliefs, nous sommes amenés à reconnaître l'emploi général, pendant les XIIIe et XIVe siècles, de ces moyens géométriques, propres à donner aux figures, non seulement leurs proportions, mais la justesse de leur mouvement et de leur geste, sans sortir de la donnée monumentale qui fait que ces figures s'accordent si bien avec la fermeté des lignes architectoniques; et, fait intéressant, les résultats obtenus par ces procédés rappellent les dessins des vases grecs les plus anciens.

... « C'est que, dans la sculpture monumentale, dans les reliefs destinés à être placés loin de l'œil, la vivacité du geste, sa netteté ne peuvent être obtenues qu'à condition d'adopter le géométral.

« Il en est ainsi dans la grande peinture, dans les vitraux. Les

1. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire rais. de l'archit. franç.*, tome VIII, p. 261. — « Pour la statuaire, il se manifeste un besoin de formules; on n'admet plus alors, il est vrai, le mode hiératique, traditionnel, mais on sent la nécessité, quand l'art pénètre partout, exige un grand nombre de mains, d'établir des méthodes pratiques, qui permettent d'éviter de grossières erreurs. Bien entendu, les chefs-d'œuvre, ou plutôt ceux qui ont assez de génie pour en produire, se préoccupent médiocrement de ces règles. Mais c'est précisément en s'appuyant sur ces œuvres des maîtres, que l'on formule des règles pour le commun des artistes. Dans l'*album* de Villard de Honnecourt, qui date du milieu du XIIIe siècle, on voit apparaître l'emploi de ces procédés mécaniques, propres à faciliter la composition et le dessin des figures et même des ornements ».

Grecs, au commencement de leur plus belle époque, procèdent de la même manière, et les personnages des métopes du Parthénon, des frises du temple de Thésée, sont tracés d'après ce principe. »

Traité de peinture de Cennino-Cennini. — Écrit au commencement ou dans la première moitié du XVe siècle, ce traité contient la théorie de l'art du XIVe siècle, c'est-à-dire l'art de l'École de Giotto. « Remarque, avant d'aller plus loin, les mesures exactes de l'homme, que je vais te donner. Celles de la femme, je n'en parlerai pas, elle n'a aucune mesure parfaite. — Je ne te parlerai pas des animaux, parce qu'il ne paraît pas qu'ils aient des mesures certaines. Copie, dessine le plus que tu peux, d'après nature, tu verras. Pour tout ceci, il te faut grande pratique.

« D'abord, comme je t'ai dit, le visage est divisé en trois parties : la tête une, le nez une autre, du nez sous le menton la troisième ; de la racine du nez avec toute la longueur de l'œil, une mesure ; de la fin de l'œil à la fin de l'oreille, une mesure ; d'une oreille à l'autre, la longueur d'un visage ; du menton sous le gosier, au creux de la rencontre du col, une des trois mesures ; le col, une mesure de long ; de la salière du col au sommet de l'épaule, un visage ; de même vers l'autre épaule ; de l'épaule au coude, un visage ; du coude au poignet, un visage et une des trois mesures ; la main dans toute sa longueur, un visage ; du creux de la gorge au creux de l'estomac, un visage ; de l'estomac au nombril, un visage ; du nombril au nœud de la cuisse, un visage ; de la cuisse au genou, deux visages ; du genou au talon de la jambe, deux visages ; du talon à la plante du pied, une des trois mesures ; la longueur du pied, un visage.

« L'homme est en hauteur ce qu'il est en largeur les bras étendus. Le bras avec la main descend au milieu de la cuisse. L'homme a dans toute sa longueur huit visages et deux des trois mesures. L'homme a de moins que la femme une côte du côté gauche. »

Leo Battista Alberti, inventeur de la Machine à mettre aux points. *De la statuaire et de la peinture.* Traité de Léon Battista Alberti, traduit du latin en français par Claudius Popelin, Paris, 1869, p. 86.

« D'après tout ce que nous avons dit, il deviendra possible d'exécuter avec facilité ce que nous avons avancé plus haut, c'est-à-dire la moitié de la statue à Carrare et l'autre à Paros. Car, si j'ai scié par le milieu, je veux dire à la ceinture, la susdite statue de Phidias, pourvu que cette section soit plane, je pourrai, m'étant confié au bon office de notre instrument, le définisseur, noter sur son cercle autant de points correspondant à la superficie sciée de la statue. En m'accordant que cela soit possible, tu conviendras indubitablement qu'on peut noter et tracer encore, dans tout le modèle, une partie quelconque prise à volonté, pourvu que tu indiques, par une petite ligne rouge, l'endroit où s'apercevrait la section horizontale, si l'on sciait la statue. Les points que tu auras notés te permettront de terminer ton travail, et il en résultera ce que je t'ai dit. Enfin, grâce aux moyens sus-énoncés, on voit manifestement qu'on peut prendre les mesures et les déterminations d'un modèle vivant ou d'une statue, avec la plus grande commodité, pour exécuter un travail parfait, selon les règles de l'art et de la raison.

« Je souhaite que cette manière de travailler devienne familière à nos peintres et à nos sculpteurs qui, suivant moi, s'en réjouiront. Pour rendre cela plus manifeste par des exemples et afin que mes fatigues procurent plus de satisfaction, j'ai pris la peine de décrire es principales mesures de l'homme, non seulement celles qui sont particulières à tel ou tel homme, mais, autant qu'il m'a été possible, j'ai voulu établir l'exacte beauté dont la nature nous a gratifiés, et qu'elle octroie presque entièrement à certains corps avec des proportions déterminées. Or, je l'entends faire par écrit.

« Imitant celui qui, chez les Crotoniates, devant exécuter la statue de la déesse, allait choisissant chez diverses jeunes filles, belles entre toutes, les parties de beauté plus exquises, plus rares, plus admirées en ces vierges, pour les transporter à sa statue, j'ai, moi aussi, choisi plusieurs corps entre les plus beaux. Puis, j'en ai extrait les proportions et les mesures ; je les ai comparées, et faisant deux parts des extrêmes en plus et en moins, j'ai tiré une moyenne proportionnelle, qui m'a paru le plus louable. Donc, ayant mesuré les longueurs, largeurs et épaisseurs principales, j'ai trouvé que les dimensions des parties du corps étaient telles que voici... »

Daniele Bar aro. — *La pratica della perspettiva di Monsignor*

Daniele Barbaro, opera molto utile a pittori, a scultori ed architetti, con due tavole, una de capitoli principali, l'altra delle cose più notabili... Venetia, 1569, in-folio, figures.

Le huitième chapitre traite des proportions du corps humain.

Voir une analyse dans *Dupuy du Grez*, p. 159.

Jean Cousin. — *L'Écorché* : Introduction de l'*Écorché*. L'usage de l'Écorché remonte au moins au commencement du XVI[e] siècle. *Saint Barthélemy* du Dôme de Milan par Marco Agrate.

Légitimité de l'étude de l'écorché, comme légitimité de l'étude de l'anatomie. Dangers dérivant de cette étude, si elle tendait à dispenser de l'étude directe et continuelle de la nature. Cette étude a son danger comme l'*étude du cadavre*, qui a porté malheur à l'art florentin.

Preuve qu'au XVI[e] siècle l'art n'était pas encore complètement servilement inspiré des types de l'antiquité classique. Élégance des proportions, allongement des formes — même en Italie.

Les proportions antiques ne pèsent pas une once.

Parler même de l'allongement de la figure chez Benvenuto Cellini.

TREIZIÈME ET QUATORZIÈME LEÇONS

ALBERT DURER

Mesdames, Messieurs,

Nous allons continuer aujourd'hui, dans l'ordre chronologique, l'examen des opinions des différentes époques de l'art moderne en matière de proportions, et l'étude des procédés employés à travers les âges pour exprimer la pensée pittoresque. C'est faire du même coup l'histoire de l'esthétique en Occident. Vous connaissez la saine esthétique de l'École gothique. Vous avez vu la doctrine excellente de Villard de Honnecourt en France, et celle de Cennino Cennini en Italie même.

Nous arrivons au xvie siècle. Albert Dürer est l'auteur du livre des proportions. *Alberti Dureri De Simetria partium in rectis formis humanorum corporum, libri, Norimbergæ*, 1528, in-folio. Première édition en allemand [1].

Albert Dürer donne quatre proportions différentes : « Sçavoir des figures de *sept têtes*, *de huit*, *de neuf* et même de *dix têtes*, en observant que le *visage* en doit toujours faire la deuxième partie ».

En grossissant tous les membres à proportion et en donnant un peu plus de hauteur et de grosseur à la tête, il forme la figure de sept têtes : de même en diminuant la tête et en déchargeant les autres membres à proportion, la figure se trouve de neuf et de dix têtes; mais ces quatre proportions diverses sont toujours établies sur une ligne ou règle de même hauteur.

Mais aussi Dürer revient toujours à la nature dans ses écrits.

1. Traduite en latin en 1532, en français en 1557.

D'elle seule sortent, selon lui, les sources de la beauté, sources que Dieu y a mises. A plusieurs reprises, Dürer recommande de reproduire soigneusement les caractères que le Créateur a donnés à la nature, *de ne rien retrancher* des données fournies par elle, et de ne rien y ajouter qui soit incompatible avec ses renseignements. Il exhorte surtout à ne pas dépasser les limites établies au sein de la nature. « Que chacun se garde bien de faire quelque chose d'impossible, quelque chose que la nature ne saurait souffrir, à moins qu'il ne veuille donner des formes sensibles aux illusions d'un songe, entreprise où l'on peut confondre toutes les sortes de créatures.

« Comme la beauté tout entière est contenue dans la nature, la grande difficulté pour les forces bornées de l'homme consiste à reconnaître ce qui est beau et à le rendre au moyen de l'image. Ce n'est pas une petite tâche que de faire un grand nombre de figures humaines différentes les unes des autres; la difformité cherche toujours à se glisser dans nos œuvres. Tu ne peux pas emprunter à un seul homme les éléments d'une belle image, car il n'y a pas d'homme sur la terre qui réunisse en lui la beauté parfaite ; l'homme pourrait toujours être encore beaucoup plus beau. Il n'y a pas non plus d'homme sur la terre qui soit capable de dire d'une manière définitive comment pourrait être la plus belle forme humaine. Personne, excepté Dieu, ne le sait ». « Celui à qui Dieu l'a révélé le saura aussi, ajoute plus tard Dürer. La vérité seule renferme ce qui pourrait constituer les formes et les proportions les plus belles de l'Homme. »

Albert Dürer est un Allemand. Comment va-t-il voir la nature, même au point de vue géométrique ? En Allemand ; il est hanté par un certain type du modèle féminin, ayant à la fois le caractère de l'esthétique nationale allemande et le caractère personnel de l'art de Dürer lui-même, type à la fois national et individuel.

S'il y a une part légitime de mathématiques dans l'œuvre d'Albert Dürer, l'âme allemande va réchauffer, animer la froide esquisse, la carcasse géométrique, le squelette mathématique.

Un mystère s'accomplit par l'effet de ce que Dürer appelle le *Trésor mystérieux du Cœur de l'artiste*. Les contours s'arrondissent ; la poitrine se soulève dans un mouvement rythmé ; le pouls bat ; le sang circule vermeil et chaud dans un corps qui vibre et frissonne du plaisir de la vie.

Voilà ce que peut faire l'art moderne quand il souffle sur des éléments qui contiennent le germe de la vie.

Rien d'organisé, rien d'organique ne naît de la Mort.

Qu'a produit l'haleine glacée des académies latines, qui s'épuise depuis plus de deux cents ans à souffler sur les os blanchis de toutes les *Diane à la Biche* et de toutes les *Vénus de Médicis* et autres? Le marbre ne s'est plus réchauffé.

La Nature, la chair, le nu sans coquetterie, sans maquillage, sans supercherie, sans corrections, le nu se rencontre dans toute sa crudité et toute sa naïveté. Cela est la caractéristique de l'art allemand. Et cela devient évident quand on compare le schéma des proportions de l'École allemande au schéma des proportions de l'École française, surtout dans la doctrine académique.

Ne dites pas que cet art est matérialiste. Ce n'est pas vrai. Il est sincère : voilà tout.

Je vous montrerai que l'art hollandais est le plus idéaliste, le plus spiritualiste de tous les arts.

Dürer, malgré les apparences contradictoires ou malgré les faux jugements de ceux qui ne comprennent pas l'essence de l'esprit germanique, Dürer a été un idéaliste convaincu. Il pressent des figures beaucoup plus belles que celles qu'il est capable d'exécuter, et il en rêve : « Ah ! que de fois en dormant, s'écrie-t-il, que de fois je vois de grandes œuvres d'art et d'excellentes choses ! Jamais rien de pareil ne se présente à moi quand je suis éveillé, et, dès que le sommeil me quitte, je perds le souvenir de ce que j'ai vu. » Dürer ne s'imagine pas non plus que nous puissions arriver jamais à la pleine connaissance de la vérité, et il écrit au sujet des proportions du corps humain : « Il me semble impossible d'ajouter foi aux paroles de ceux qui prétendent indiquer les meilleures proportions de la figure humaine. Le mensonge est au fond de nos connaissances, et les ténèbres nous enveloppent si impitoyablement que, même en tâtonnant, nous nous trompons à chaque instant. »

Mais cela ne le décourage pas. A ses yeux, les efforts tentés pour atteindre la vérité sont des actes qui honorent la nature humaine, et il repousse avec indignation l'idée de renoncer à ces efforts.

En cela, Dürer est vraiment le champion de l'art chrétien, de l'art moderne. Il croit à l'avenir. Il espère. Il attend. Il croit ; il pleure et il prie.

« Je ne sais pas ce qu'est la beauté absolue, dit Dürer, quoique maints objets nous en présentent les éléments. Quand nous voulons la mettre dans une de nos œuvres, nous avons bien de la peine ; il faut recueillir au loin des indications et consulter particulièrement toutes les parties de la figure humaine, vue de face et de dos. Il arrive souvent que l'on examine deux ou trois cents hommes, pour trouver tout au plus une ou deux belles choses à utiliser. Il est donc nécessaire, lorsque tu veux composer une figure correcte, d'emprunter à quelques-uns la tête et à d'autres la poitrine, les bras, les jambes, les mains, les pieds, etc. »

C'est là du pur éclectisme d'après nature — sans aucune préoccupation du dogmatisme ni du pédantisme antiques. Finalement, Dürer se borne à la mesure indiquée par le goût général : « Entre le trop et le trop peu, il y a un juste milieu que je te conseille de réaliser dans toutes tes œuvres. Le critérium de la beauté doit être semblable à celui de la justice. Ce que tout le monde trouve juste, nous le regardons comme juste ; de même, ce que tout le monde trouve beau, nous le regardons comme beau, et nous nous appliquons à le représenter ».

C'est donc à une conception purement historique de l'idée du beau que Dürer serait arrivé d'assez bonne heure et, malgré les nombreuses méditations auxquelles il se livra dans la suite, malgré les écrits qu'il composa plus tard, il n'a pas été au delà.

Aucun dogmatisme tiré d'un prétendu canon supérieur à tout. Aucune tyrannie du Modèle antique. Heureusement l'art antique pour Dürer n'a pas d'autre valeur qu'une valeur historique. L'art antique n'est pas l'unique détenteur d'une esthétique universelle et absolue. La maxime de Dürer revient à ceci : L'art d'un peuple se forme comme son droit, et le beau, de même que le bien, n'est pas le produit de la raison d'un seul, mais celui d'une longue série et d'un riche ensemble de forces actives.....

Albert Dürer a connu et admiré l'antique, mais seulement en théorie et en histoire.

« La vie dans la nature confirme la vérité de ce que j'avance ; regarde donc attentivement la nature, dirige-toi d'après elle et ne t'en écarte pas, pensant que tu trouveras mieux par toi-même. Ce serait, en effet, une illusion. L'art est vraiment caché dans la nature. »

Albert Dürer devant l'opinion académique. — Cela fait bien comprendre l'opposition de l'esthétique de l'art moderne à l'esthétique de l'art académique.

La Caricature dans Dürer. Comparer avec Léonard de Vinci et même avec Hogarth. Cette déformation est très légitime ; ce qui n'est pas légitime, c'est la *tête* grimacée et les *expressions* de Le Brun, qui sont des *décoctions* de Raphaël et de Jules Romain.

Profondeur, intensité et importance de la pensée d'Albert Dürer, le grand théoricien de la nature, après Léonard de Vinci.

En 1649, quand un académicien, Hilaire Pader, de Toulouse, veut publier en français une partie de l'œuvre de Lomazzo, Pader subit encore, malgré lui, inconsciemment, l'influence de l'œuvre d'Albert Dürer.

Il nomme le *grand Albert*, s'inspire de lui à propos des proportions de la forme humaine et lui dérobe la plus grande partie de l'illustration de la *Symétrie du corps humain.*

Ainsi, en 1649, deux ans avant l'apparition du *Traité de la peinture* de Léonard avec les dessins du Poussin, en français et en italien, à la date de 1651, en 1649 — je le répète — le monde n'est pas encore complètement perverti.

La doctrine écrite ne rendait pas encore obligatoire la consultation exclusive des modèles de la statuaire antique pour la construction du corps humain.

Mais voici maintenant : ce qu'un porte-parole de l'*académisme*, Bernard Du Puy du Grez, disait dans son traité de la peinture, en 1700 :

« Je crois que nous devons placer Albert Dürer de Nuremberg après *Léon-Baptiste* (Alberti). Il écrivit, je ne sais si ce fut en latin, sur les diverses proportions du corps humain, et donna plusieurs méthodes pour en donner les dimensions avec une exactitude inconcevable, qui pourtant le rend obscur par la prodigieuse quantité de lignes dont il se sert. Peut-être avait-il écrit en allemand, et qu'un autre tourna en latin son ouvrage (notre homme n'était pas fort en bibliographie). Mais son siècle et la nouveauté de sa matière ne lui permettaient pas d'être tout à fait intelligible ». Quel euphémisme délicat !

QUINZIÈME ET SEIZIÈME LEÇONS

LE CANON ACADÉMIQUE

Mesdames, Messieurs,

Vitruve est le premier théoricien qui, en comparant l'architecture à la figure humaine, parle des proportions normales de l'homme. Remarquez bien ceci. Il parle des proportions recueillies d'après nature sur le modèle vivant. Vitruve, quand il traite dans son ouvrage des proportions de la nature humaine, entend ne parler que de la nature humaine dont il est le contemporain. Il ne s'occupe pas des mesures des statues grecques ou égyptiennes ou assyriennes.

Je n'ai pas d'illustrations du texte de Vitruve à vous présenter avant la Renaissance et avant le xviie siècle.

Mais, même au xviie siècle, avant que la fatale théorie académique se fût répandue, et avant l'axiome de Rome obligatoire, on ne songeait à tirer les proportions que de la nature humaine contemporaine, interrogée dans le modèle vivant. Non seulement la doctrine de Vitruve était naturaliste en théorie; mais son illustration même était naturaliste, jusqu'au triomphe définitif de la pensée du Poussin. Voyez le Vitruve avec les dessins de Jean Goujon. Remarquez que même dans les figures de ce Vitruve, il n'y a rien d'antique.

Lourde responsabilité du Poussin dans la perversion de l'esthétique française et occidentale. L'infiltration du classique moderne, la maladie de Raphaël, le goût académique se propage et se répand

comme s'était répandu le *Vignolisme* derrière le *Vitruvisme*, par les modèles publiés dans les Manuels de dessin.

De la mode, au XVII[e] siècle, de mesurer les statues antiques. Poussin la favorisa (*Peintres provinciaux de l'ancienne France*, tome III, p. 193).

« La mesure des statues antiques fut, avec la perpective, le grand sujet d'études du XVII[e] siècle. Et cette manie encore, ils l'avaient empruntée au Poussin. Avant lui, quand Vitruve (voir les deux admirables figures que Jean Goujon a dessinées dans la traduction de Jean Martin, pour la démonstration des *Symétries du corps humain*), quand Albert Dürer, Philander, Daniel Barbaro et Lomazzo calculaient les plus belles proportions de l'Homme, ils prenaient pour types de leurs observations la nature humaine elle-même, celle qui vivait et marchait devant eux. Le principe de Poussin était tout autre. Convaincu que toute beauté se trouvait formulée dans les chefs-d'œuvre antiques, et n'imaginant point de plus parfaite réalisation de la forme humaine, il les avait adoptés comme types des plus excellentes proportions, de préférence à la nature vivante. »

Félibien. *Entretiens sur la vie et sur les ouvrages des plus excellens peintres* (tome IV, p. 93). « C'est sur cela, interrompit Pymandre, que je serai bien aise de voir comment on peut répondre à ceux qui demeurent d'accord de ce que vous venez de dire à l'égard de la théorie ; mais qui ne conviennent pas qu'il (Poussin) ait été aussi habile pour ce qui est du travail et du maniement du pinceau ; qui soutiennent qu'il n'a pas suivi la nature, mais seulement copié l'antique et fait toutes ses figures d'après les statues et les bas-reliefs, imitant d'une manière dure et sèche jusqu'aux draperies et aux plis serrez des marbres qu'il a copiez très exactement.

« Si ceux-là, repartis-je, qui trouvent qu'il a trop préféré l'Antique à la Nature, avouent eux-mêmes qu'on ne peut pas s'attacher à des proportions plus belles et plus élégantes que celles des statues antiques; que les anciens sculpteurs se sont attachés à frapper la vuë par la majesté des attitudes, par la grande correction, la délicatesse et la simplicité des membres, évitant toutes les minuties qui, sans le secours de la couleur, ne peuvent qu'interrompre la beauté des parties, ne sont-ce pas là d'assez belles choses qu'un

peintre doit étudier ; et peut-on rendre les antiques si recommandables, sans donner envie de les imiter ? Il faut, dit-on, en sçavoir ôter la dureté et la sécheresse. Mais, où voit-on que le Poussin ait fait des hommes et des femmes de bronze ou de marbre, au lieu de les représenter en chair ? Il a connu que, pour former les corps les plus parfaits, il ne pouvait trouver de plus beaux modèles que les statues et les bas-reliefs, qui sont les chefs-d'œuvre des plus excellents hommes de l'Antiquité ; que ce qui nous en reste doit être considéré comme le fruit des travaux de tant d'années, que les plus savants ouvriers de la Grèce et de l'Italie ont employées à perfectionner un art, qu'ils ont mis à un si haut degré, que depuis eux tout ce qu'on a pu faire a été de tâcher à les suivre.

« Le Poussin n'était pas si présomptueux de croire que sur ses seules idées il pût former des figures aussi accomplies que celles de la *Vénus de Médicis*, du *Gladiateur*, de *l'Hercule*, de *l'Apollon*, de *l'Antinous*, des *Lutteurs* et de plusieurs autres statues que l'on admire tous les jours à Rome !.. »

Or, on commentait les tableaux du Poussin dans les conférences de l'Académie. Poussin devient un ancêtre et passe au rang des dieux. Il fait fonction de classique et se trouve associé déjà par Fréart de Chambray à l'Antique, à Raphaël et à Jules Romain.

Après Poussin, Le Brun a une part très lourde de responsabilité dans l'abandon des traditions françaises et dans l'adoption officielle et obligatoire de l'esthétique antique et italienne. Le Brun, en même temps que l'antique, copie la Farnésine. Le Brun, dans ses batailles, n'a fait toute sa vie que du faux Jules Romain. Le Brun se fait ensuite copier. On relève les types contenus dans ses tableaux, et on les copie purement et simplement.

Voici les figures (projections) empruntées à un petit livre de Le Brun : *Caractères des passions*, gravé par Bernard Picart, sur les desseins de M. Le Brun. Le titre imprimé est celui-ci : Conférence de M. Le Brun, premier peintre du Roi de France, chancelier et directeur de l'Académie de peinture et de sculpture, sur l'expression générale et particulière. Enrichi de figures gravées par B. Picart, 1698.

Le Poncis académique. En quoi consistait principalement ce *poncis*? 1° Dans la copie, l'interprétation trop judaïque, trop littérale, du modèle antique ; 2° dans l'ordonnance et la composition empruntée exclusivement à Raphaël et à Jules Romain.

Ordonnance et composition empruntées ensuite uniquement à Poussin et à Le Brun. Faire la preuve (projections).

Preuve que tout le poncis académique vient bien de Jules Romain et de Raphaël : *Traité sur la peinture pour apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique*, p. 71. « Raphaël laissa encore d'excellents élèves; parmi eux, on regarde Jules Romain comme un autre Raphaël. Celui-ci acheva ce que son maître avait laissé imparfait. *Il fit cette fameuse Bataille de Constantin*, le plus beau tableau qui ait paru encore pour une bataille. Quelques-uns disent qu'il est du dessin de Raphaël : d'autres en donnent toute la gloire à Jules Romain ».

Ajoutons, en passant, l'impossibilité pour un académicien de comprendre la valeur de la naïveté dans l'œuvre d'art et de goûter la nature vraie.

Idée de la perfection de la peinture, démonstrée par les principes de l'Art et par les exemples conformes aux observations, que Pline et Quintilien ont faites sur les célèbres tableaux des anciens peintres, mis en parallèle à quelques ouvrages de nos meilleurs peintres modernes, Léonard de Vinci, Raphaël, Jules Romain et le Poussin, par Roland Fréart, sieur de Chambray, Paris, 1672, petit in-4° ».

« ... Voicy une autre (absurdité) moins pardonnable, que j'ai remarquée dans un tableau du plus grand maistre des Tramontains, Albert Dürer, où, ayant peint la Nativité de Nostre Seigneur, avec toute la dévotion qu'il s'estoit pu imaginer en chaque figure, tant de la Vierge que de ceux qui la venoient adorer, il fait aussi le bon saint Joseph priant à genoux, tenant un chapelet en sa main, qui est véritablement une ineptie tout à fait gothique. On en trouve encore quelques autres, dans des estampes d'une idée plus basse, et s'il faut le dire, plus impertinente ; comme est celle d'avoir attaché un singe (le plus ridicule et peut-estre le plus sale et le plus vicieux animal de la nature) auprès de la Vierge, laquelle tient son petit enfant entre ses bras : qui est, à mon gré, la plus sotte et la plus extravagante

vision qui puisse naistre dans la fantaisie d'un peintre sur ce sujet; parce qu'elle ne va pas seulement contre le costume dont nous parlons, mais qu'elle choque directement le sens commun. »

A la théorie académique je vais opposer la théorie de toutes les grandes époques créatrices de l'art.

Opposer Poussin, personnifiant l'Académie et l'esprit académique, à Rembrandt, personnifiant l'inspiration de la Nature. Fromentin, *Maîtres d'autrefois*, p. 410. « Il (Rembrandt) aimait les femmes et ne les a vues que difformes; il aimait les tissus et ne les imitait pas; mais en revanche, à défaut de grâce, de beauté, de lignes pures, de délicatesse dans les chairs, il exprimait le corps nu par des souplesses, des rondeurs, des élasticités, avec un amour des substances, un sens de l'être vivant, qui font le ravissement des praticiens. A la beauté physique, il substitua l'expression morale. »

Rembrandt n'est pas le pédant d'Académie qui procède suivant la formule officielle. C'est un être nerveux, impressionnable. En 1649, un évènement dont l'importance ne s'est révélée que récemment, se produisit dans sa vie. On retrouve en effet dans plusieurs œuvres de cette dernière période un type féminin toujours pareil, celui d'une jeune femme au visage gracieux et profondément expressif. Le portrait du Louvre, peint probablement vers 1652, la *Bethsabé* de 1654, de la Galerie Lacaze, et la *Baigneuse* de la National Gallery nous en offrent les premières et les plus admirables images.

Eh bien ! ce portrait extraordinaire, c'est celui d'Hendrickje Stoffels, une servante, qui a mis dans sa vie un rayon de soleil.

Ch. Blanc. — *La Femme devant le poêle*. « En rapprochant cette estampe de celles qui portent dans le Catalogue de Claussin les nos 196 et 197, et qu'on appelle *Femme au bain*, *Femme nue les pieds dans l'eau*, je me suis assuré que ces trois morceaux représentent la même personne. Il est clair, en effet, que ce n'est pas là une figure de fantaisie, car ces trois femmes ont le même corps, la même fermeté dans les chairs, le même bonnet, la même physionomie; c'est en un mot un portrait que Rembrandt a voulu faire; mais lequel ? Peut-être celui de Hendrickje Jaghers. Dès à présent, ajoute Charles Blanc, je puis dire que, selon toute apparence, la

Femme devant le poêle, la *Femme au bain*, la *Femme nue les pieds dans l'eau* et la prétendue *Négresse couchée*... représentent cette même servante Hendrickje Jaghers, qui fut censurée par le consistoire, et dont le mariage avec Rembrandt semble un fait douteux. Ce qui fortifie cette conjecture, c'est que, depuis 1653 jusqu'en 1658, le peintre s'est servi, pour les femmes nues ou à demi-nues, du même modèle. Ainsi la *Bethsabé* de la collection Lacaze, aujourd'hui au Louvre, celle de la Galerie Van Steingracht de la Haye, la *Baigneuse* de la National Gallery semblent avoir été peintes d'après la même personne, en qui la palpitation et l'éclat de la vie remplacent évidemment la beauté des formes, la distinction des allures ».

Diane au bain. Ch. Blanc, p. 158. « Quoi qu'il en soit, la figure que Rembrandt a dessinée sur le cuivre est aussi admirable pour un artiste qu'elle paraît laide aux gens du monde. Il est difficile d'exprimer les chairs d'une femme avec plus de vérité et de morbidesse, et j'ajoute, avec si peu de travaux. Le corps nu, qui n'est ombré qu'auprès de ses contours, est cependant d'une rondeur étonnante : on le sent tourner, palpiter, vivre. Assurément, les formes n'en sont pas idéales, et il est à regretter que Rembrandt n'ait pas eu devant les yeux de plus beaux modèles ; mais le grand peintre, plutôt que de tomber dans la convention, a fidèlement suivi son maître, qui était la nature. Il s'est complu à exprimer par quelques tailles, toujours conduites dans le sens des muscles, la fermeté des carnations du bassin et des jambes, les tendresses de la chair dans les bras, jusqu'aux plis de la peau sous le sein. Toutefois la *Diane au bain* n'a point l'aspect rebutant et la laideur de la *Femme assise sur une butte*. Les formes sont ici moins déchues et tout aussi vraies. »

Parmi les inconvénients qu'il y a pour un art à ne pas reproduire fidèlement et scrupuleusement la nature dont il est le contemporain, en voici un en particulier que je vous signale : la Nature humaine, pour immuable qu'elle soit dans ses formes essentielles, change un peu, suivant les époques, par suite de la migration des races, et aussi par suite de la modification des mœurs et des habitudes, résultant de ces migrations des peuples et de la légère modification périodique des climats

Écoutez par exemple Charles Blanc : « L'usage des armes à feu et des machines ayant détruit les exercices gymnastiques parmi les modernes, les bras sont devenus, chez la plupart des individus, d'une faiblesse hors de proportion, ou bien ils ont acquis par exception, chez quelques travailleurs, une musculature également disproportionnée [1]. »

« Les gens aisés », dit Paillot de Montabert (*Traité complet de la Peinture*) donnent beaucoup d'exercice à leur estomac, un peu à leurs jambes, mais ils n'en donnent presque jamais à leurs bras. D'un autre côté, les artisans qui exercent beaucoup leurs bras, vivent chétivement, se soignent peu et font voir des formes qui, bien que nerveuses, sont sans beauté. Voyez les gros ventrus des villes, quels petits bras, quelles pauvres formes ! L'articulation en est grossière aux apophyses, les doigts mêmes ont des *nodus*, et le corps du bras et de l'avant-bras, ainsi que le corps des doigts, est misérable, sans élasticité, ou bien les parties sont comme soufflées et ne rappellent en rien leur destination. »

Vanité des mesures et des proportions empruntées aux statues antiques ; inanité de la théorie du Poussin proclamée par Hogarth, *Analyse de la beauté*, t. I, p. 143, édit. de 1805. « Je ne veux pas qu'on croie que je sois dans l'idée que les anciens ou les modernes aient atteint le plus haut degré de beauté de la nature. Quel homme, si ce n'est un admirateur aveugle de l'antiquité, ne conviendra pas qu'il a vu des femmes dont le visage, le cou, les mains, les bras étaient plus beaux que ceux des meilleures statues antiques, et dont la *Vénus de Médicis* même n'offre que d'imparfaites imitations ? Il faut donc convenir que la variété des formes ne peut être réduite à aucun calcul géométrique, à moins qu'on ne suppose que les parties du corps humain ne soient composées de formes régulières comme un cylindre... etc.

« Cependant, les mesures qu'on peut prendre sur les statues antiques, peuvent être de quelque secours aux peintres et aux sculpteurs, surtout aux jeunes élèves. Mais elles sont bien loin de leur être aussi utiles que le sont aux architectes les mesures prises sur d'an-

1. *Gramm. des arts du dessin*, p. 410.

ciens édifices, où il ne s'agit que de simples figures géométrales et régulières. »

Pour se moquer des règles fixes auxquelles on avait depuis longtemps assujetti les cinq ordres d'architecture, Hogarth les avait représentés sous l'emblème de cinq ordres de perruques.

Petite question particulière à élucider. Influence du type habituel consulté par les artistes ou influence du modèle de femme dont ils se sont préoccupés. Albert Dürer avait un modèle, avec lequel il avait peut-être une sorte d'abonnement.

Le modèle de Raphaël à partir de son arrivée à Rome. Cela devint un modèle que les Académies imposeront à tout l'art de l'Occident.

Le modèle de Michel-Ange.

Je vous ai dit que Meissonier avait un modèle borgne. Cela se voit sur toutes les esquisses originales, même quand il donne au personnage une paire d'yeux. On voit les tiraillements sur une moitié de la face du Borgne.

DIX-SEPTIÈME ET DIX-HUITIÈME LEÇONS

BOUCHARDON ET L'ACADÉMISME

Mesdames, Messieurs,

Nous achèverons aujourd'hui l'examen rapide du double mouvement suivi par l'art français au XVIIIe siècle, et aussi dans la première moitié du XIXe.

D'une part, la résistance du tempérament français et les instincts de l'art chrétien et moderne ; — d'autre part, le développement de la méthode académique, par la pédagogie classique et par la pédagogie des écoles italiennes.

Le talent d'un artiste, Edme Bouchardon, va me servir à vous faire sentir les vices de l'éducation académique.

La première chose qu'on faisait faire aux malheureux pensionnaires de l'École de France à Rome, c'était de dessiner d'après l'antique. Vous connaissez l'inaltérable règlement. Bouchardon arrive à Rome en 1723. Immédiatement, on le jette sur la sculpture antique et on lui en impose l'étude obligatoire.

Le directeur de l'École de France à Rome, Poërson, écrit, le 2 novembre 1723, au duc d'Antin : « Les nouveaux élèves... ont dessiné des figures antiques avec assez de bon goût, tant les sculpteurs que les peintres. »

La preuve matérielle existe : « Le Louvre possède vingt-cinq dessins de Bouchardon, d'après le *Laocoon*, l'*Apollon du Belvédère*, la *Flore* et l'*Hercule Farnèse*. »

Ce n'est pas tout : le duc d'Antin, vrai représentant de l'Académie, ordonnait d'atteler toute l'École française à la copie frénétique

de Raphaël. Dès le mois de mars 1724, Bouchardon et ses camarades Natoire, Delobel et Lambert-Sigisbert Adam, étaient installés dans les salles du Vatican, pour y dessiner d'après Raphaël. La mort de Poërson, arrivée le 2 septembre 1725, permit à Vleughels, devenu directeur, de donner une plus vive impulsion à la direction des études. « Nous constatons qu'en 1726, les élèves faisaient encore des copies d'après Raphaël, au Vatican, dit M. Roserot. Raphaël est, en effet, l'un de ceux que Bouchardon paraît avoir le plus étudiés, si l'on en juge par le grand nombre de ses dessins d'après ce maître, qui sont conservés au Louvre, comparé au chiffre des dessins faits d'après d'autres maîtres, presque tous italiens. Il y en a cinquante-cinq d'après Raphaël ; viennent ensuite le Dominiquin (quarante-quatre), Carlo Maratta (treize), Lanfranco (dix), Guido Reni et Annibal Carrache (chacun neuf), Pietro de Cortone, Ciro Ferri et Romanelli (chacun trois), Polydore de Caravage, le Bourguignon (chacun deux), le Guerchin, le Poussin Sacchi (chacun un).

« Pour l'étude des sculptures, quinze dessins sont tirés des œuvres du Cavalier Bernin, dix de François Flamand, cinq de l'Algarde, deux de Michel-Ange, un du Puget.

« Les éléments de cette statistique, dit encore très judicieusement M. Roserot, sont peut-être insuffisants ; il n'est pas certain que le Musée du Louvre possède tous les dessins faits par Bouchardon d'après les chefs-d'œuvre d'Italie; cependant Caylus, qui avait vu ces études avant leur dispersion, affirme que Raphaël et le Dominiquin en furent le principal objet. En tout cas, on peut dire que, pendant son séjour à Rome, Bouchardon n'a guère étudié que les maîtres italiens ; c'était d'ailleurs pour cela qu'on l'y avait envoyé, et, de fait, il ne pouvait pas en être autrement. »

Écoutez cet aveu. Bouchardon écrit à son frère : « Je m'exerce de temps en temps le génie, à faire des esquisses en dessin et en terre dans le goût de ce pays-ci, autant que je le puis. »

Autres preuves de l'influence de l'antique ressentie par Bouchardon (*Statue nue du prince de Waldeck*). Il y a deux dessins au Louvre, représentant le projet de statue du prince de Waldeck. Ils ont appartenu tous deux à Mariette, qui écrit sur ces dessins les deux légendes suivantes : *Principis a Waldeck statuam de mar-*

more ducturus, sic se exercebat ad opus nunquam expletum. Autre légende : *Principis a Waldeck effigiem expressurus, dum Romæ degeret, ejus positionem ad vivum delineabat.*

Alliance de deux idées contradictoires : la Nudité dite héroïque, sans sincérité dans ces dessins, et le portrait d'un homme historique. Le premier dessin est un dessin au crayon noir et représente le prince debout, de profil, tourné à gauche, presque nu, chaussé de la *solea*. Une draperie jetée négligemment en travers du corps est soutenue par le bras gauche, qui tient un sabre. La main droite est portée en avant, appuyée sur un casque.

Heureusement l'éducation ne put pas triompher de l'énergique tempérament de Bouchardon. Les professeurs altérèrent l'âme de leur disciple, mais ne la supprimèrent pas.

Bouchardon fait comme Albert Dürer ; en face de la nature, il oublie tous les faux principes. Il est ému et il devient sincère.

Comparer le sentiment de la nature chez Bouchardon, en l'opposant au sentiment d'Ingres et des modernes.

Sur Bouchardon, voir les *Mémoires inédits de Nicolas Cochin*, p. 27 et suivantes. Cochin dit : « Il est certain qu'à beaucoup d'égards, M. Bouchardon était supérieur à Michel-René Slodtz, surtout pour la science des formes correctes de la nature ; d'ailleurs, il avait moins de manière ; enfin c'était un plus grand sculpteur, mais Slodtz avait plus de grâce dans sa composition, plus de noblesse et de richesses dans ses ajustements ; il drapait aussi bien, et exécutait beaucoup plus délicatement ses draperies. »

L'*Amour* de Bouchardon. Sur cette statue, consulter les *Archives de l'art français*, 1862, t. I, p. 162 et suivantes.

« Lorsque la figure de l'*Amour* par M. Bouchardon fut achevée, (dit Cochin dans ses *Mémoires*, p. 88) etc... et c'est véritablement un chef-d'œuvre... ce qu'il y eut de singulier, c'est que cette figure ne fit point fortune à la cour. Placée au milieu du salon d'Hercule à Versailles, elle attira la critique de toutes les petites maîtresses et de tous les talons rouges. La cour donna dans cette occasion une belle preuve de son ignorance et de son peu de goust dans les arts. Quoy, c'est là l'Amour, disait-on, c'est donc l'Amour portefaix ; mais cela n'est pas du tout agréable. Le temps même n'en fit pas revenir ;

et, comme c'est la voix des jolies femmes qui décide de tout dans ce pays-là, et qu'elles n'y trouvaient point un freluquet musqué comme elles les aiment, tant fut discouru et critiqué qu'il fallut l'ôter de là, malgré les artistes qui en disaient merveille, mais qu'on regarda comme des imbécilles. »

Ce que je viens de vous lire est du Cochin textuel et authentique.

Vous auriez pu croire que votre professeur improvisait. Détrompez-vous. Je trouve ici l'occasion de justifier la liberté ordinaire de ma parole.

« M. Bouchardon (dit Cochin dans ses *Mémoires*, p. 85) a été certainement le plus grand sculpteur et le meilleur dessinateur de son siècle. On lui a l'obligation d'avoir ramené le goust simple et noble de l'antique; véritablement la sculpture s'en éloignait trop et se serait encore plus écartée par le goust maniéré des frères Adam. »

Le XVIIIe siècle n'a loué et admiré dans Bouchardon que ce qui était le moins recommandable : la morsure de l'Académie et de l'antique sur son génie.

Les académiciens (pur sang) lui préféraient les Slodtz. Caylus faisait seul exception, mais il n'avait rien compris au mérite de Bouchardon et l'admirait comme un fidèle et exclusif sectateur de l'antique.

Je vous ai dit l'autre jour[1] que Bouchardon s'était imposé par son génie, mais que la véritable nature de son talent, qui est naturaliste, avait été méconnue par ses contemporains. Il n'a pas mieux été compris de la postérité.

Par exemple je ne souscris pas du tout à l'opinion émise par mon ami M. Louis Gonse, quand il dit de la statue de l'*Amour* que nous avons analysée le dernier mercredi du mois de mars :

« Bouchardon n'y pouvait mettre la chaleur qui manquait à son âme; mais tout ce qui s'apprend par l'étude s'y trouve amalgamé à la perfection. Le modèle de la figure est d'ailleurs charmant, le dessin est congruent à l'idée et la manœuvre du marbre est conduite à ravir.

« Ce qui manquait à Lemoyne et à Slodtz, ajoute-t-il, le correct

1. Cette leçon doit être une des nombreuses leçons faites au Musée du Louvre devant les monuments, et où Courajod improvisait presque toujours.

et pondéré Bouchardon l'avait en trop. Il avait ce calme, cette mesure, cette distinction qui plaisait à la commune moyenne. »

Je ne le crois pas. Vous savez, par des textes que je vous ai cités, qu'il ne plaisait pas à la commune moyenne ni aux petites maîtresses, ni aux talons rouges de Versailles.

Vous savez, par la vue de ses dessins, qu'il n'était pas de cœur avec l'Académie, qu'il était au contraire un fervent adepte du naturalisme français, de la tradition du moyen âge gothique.

Je vous ai dit que Bouchardon, le crayon à la main, professait la théorie gothique et moderne d'Albert Dürer.

Opposer le goût du *nu* académique et maniéré au *nu* de Bouchardon.

La statue de Louis XV avait été reproduite dans une réduction en bronze tirée à plusieurs exemplaires. J'en connais actuellement deux. L'un à Versailles; l'autre au Louvre.

Un de ces exemplaires avait été chassé du Louvre à la Révolution et envoyé au bureau de vente de la rue de Beaune. N'ayant pas trouvé d'amateur, il fit partie du musée des Monuments français. A côté de ces spécimens de l'œuvre achevée, il y a au Louvre 309 esquisses pour la statue, qui se décomposent de la manière suivante : 77 études anatomiques du cheval, 189 études du cheval, tant dans son entier que dans les diverses parties ; 43 études du nu pour les Cariatides ou Vertus placées aux quatre angles du piédestal. C'est là qu'éclate le réalisme admirable de Bouchardon.

Sur l'état d'avancement où étaient les figures du piédestal de la statue de Louis XV, voir les *Mémoires de Cochin*, p. 102.

« Après la mort de M. Bouchardon, Pigalle, etant chargé de finir cet ouvrage, fit appeler plusieurs artistes de l'Académie, pour qu'il fut décidé s'il était vray, comme prétendoient les fanatiques adorateurs de M. Bouchardon, que les *quatre* figures du piédestal, qui étaient telles que Bustel les avoit faites, et où M. Bouchardon n'avait pas encore touché, étaient, en effet, assez faittes et assez bien, pour qu'en se contentant simplement de finir les têtes et les mains ébauchées, on pût les fondre sur ce modèle. Il n'y eut qu'une voix de tous les artistes capables d'en juger. Il fut décidé que le modèle était à remanier et à corriger partout. »

DIX-NEUVIÈME, VINGTIÈME ET VINGT ET UNIÈME LEÇONS

LE PORTRAIT DANS LA STATUAIRE

Mesdames, Messieurs,

Nous allons commencer à examiner la conception historique de la statue à travers les âges.

Je réfute la doctrine académique à l'aide de la plastique antique elle-même. Naturalisme et accent individuel des statues grecques des très hautes époques. Les plus anciennes statues grecques ne sont pas nues, mais drapées. Même les statues des dieux.

L'École alexandrine et l'École gréco-romaine ont connu le naturalisme le plus aigu, avant d'arriver à l'impersonnalité dans l'insignifiance, avant d'aboutir au portrait passe-partout.

Voyez aussi comment les Égyptiens ont compris la statue. Statues égyptiennes de la IIIe dynastie. Quelques tombes de personnages importants datent de la IIIe dynastie et, parmi elles, il y a lieu de citer les tombes du prince Rahotpou et de la princesse Nofrit, découvertes du temps de Mariette à Meïdoum. Les statues de ces deux personnages ont été retrouvées intactes, et elles dénotent un art déjà consommé. Celle de la femme surtout, où le corps se moule chastement sous le tissu léger de la robe, peut être considérée comme un chef-d'œuvre de la sculpture égyptienne.

La statue au moyen âge à partir des temps romans, c'est-à-dire à partir de l'émancipation complète de l'art moderne.

La statue au XIIe siècle. Comment représentait-on un roi ?

« Il existe, dit Viollet-le-Duc, dans l'église abbatiale de Saint-Denis deux statues, transportées d'abord par Alexandre Lenoir au musée des Monuments français, et provenant de l'église Notre-Dame de Corbeil; ces deux figures baptisées des noms de Clovis et de Clotilde, sans autorité, sont de la même époque que celle du portail occidental de Chartres. Longues comme celles-ci, exécutées avec un soin extrême, remarquables d'ailleurs comme style, très intéressantes au point de vue des vêtements, rendus avec une grande finesse, elles nous fournissent des types de têtes qui ne rappellent en rien ceux de Chartres. Voici (figure 8) celle du roi.

« Ce masque n'est pas la reproduction d'un type admis, d'un canon ; c'est, pour qui sait voir, un portrait ou plutôt un type de race, un individu par excellence. Les grands yeux, fendus comme ceux des plus belles races venues du Nord-Est, les joues plates; le nez bien fait, droit, la bouche petite et bien coupée, la lèvre supérieure saillante, le front très large et plat, les arcades sourcilières charnues et suivant le contour du globe de l'œil, la barbe souple et les moustaches prononcées, les cheveux abondants et longs; tous ces traits appartiennent au caractère de physionomie donné à la race mérovingienne. Que l'on compare ce masque à celui que donne la figure 7, et l'on trouvera entre ces deux types la différence qui sépare le Mérovingien ou les dernières peuplades venues du Nord-Est, du vieux sang gaulois. Ce dernier type, celui de la figuré 8, est évidemment plus beau, plus noble que l'autre. Il y a dans les grands yeux si bien ouverts une hardiesse tenace, dans cette bouche fine quelque chose d'ingénieux, qui n'existait pas dans le masque de Chartres. Ces deux têtes mises en parallèle, on comprend que le type n° 8 domine par la hardiesse et la conscience de sa dignité le type n° 7 ; mais on comprend aussi que ce dernier, dans la physionomie duquel perce un certain scepticisme, finira par redevenir le maître. Il y a dans les traits du roi et dans la bouche notamment une naïveté qui est bien éloignée de l'expression du masque de Chartres ».

XIIIe siècle et siècles suivants. — Le costume antique au XIIIe siècle ; l'influence de l'antique à la même époque : les sculpteurs gothiques ont connu, dans une certaine mesure, le costume des soldats romains, qu'ils ont volontairement confondu, comme les

poètes et les littérateurs, avec le costume des soldats arabes. Ils appelaient sarrazins tous les païens : Sarrazin voulait dire païen et romain.

Preuves de la communication de Villard de Honnecourt avec l'antique

« Villard de Honnecourt (planche X) : « *De telle maniere fu li sepoutre d'un Sarrazin que je vi une fois.* » De telle manière fut la sépulture d'un Sarrazin que je vis une fois. Cette sépulture de sarrazin, c'est-à-dire de païen (car qui n'était pas chrétien était mahométan pour un contemporain des croisades), faite de souvenir, rappelle beaucoup par sa disposition les diptyques du Bas-Empire. Mais si le dessin laisse un doute, l'inscription n'en laisse point et c'était bien une tombe ou un monument en pierre, dont Villard de Honnecourt avait le souvenir, lorsqu'il le traça. Qu'il l'ait empreint d'un sentiment gothique très manifeste, nous n'en disconviendrons point, car la fidélité dans la reproduction est une qualité toute moderne.

« ... Notre architecte du XIIIe siècle n'était donc pas plus coupable de conserver dans ses souvenirs une représentation *gothisée* (*sic*) d'un monument antique, que Montfaucon, Gori et tant d'autres ne l'ont été de donner au public des figures du temps de Louis XIV, à la place des figures grecques, égyptiennes, byzantines, romaines ou franques qu'ils annonçaient.

« Nous croyons donc que, dans cette image, tracée avec un souvenir un peu confus, Villard de Honnecourt aura introduit, à son insu, les formes de diptyques qu'il avait certainement vus, lui dont l'esprit inquiet s'attaque à tout. Il est permis de penser qu'il aura voulu retracer l'image de l'une des faces de ces tombeaux à deux étages, qui étaient plus particuliers aux Gallo-Romains... Seulement la statue principale est assise, avec un bâton fleuronné, comme serait Philippe-Auguste sur son trône, et les deux génies à demi-nus..... soutiennent sur la tête du personnage, une couronne qui est à feuillages trilobés. Les bases et les chapiteaux des colonnes, les vases transformés en burettes, le ciboire plein d'hosties du fronton de la base, le fleuron qui termine ce fronton, tout est gothique, tandis que les draperies rappellent l'époque byzantine ou carolingienne.

« Quoi qu'il en soit de toutes ces transformations, ce dessin offre

un grand intérêt, car il montre que le moyen âge se préoccupait plus de l'antiquité qu'on ne le pense généralement, et que ses architectes croyaient l'imiter dans leurs constructions, comme les trouvères dans leurs poèmes. Ils l'imitaient, il est vrai, mais autrement, peut-être qu'ils ne l'entendaient, c'était en réalisant le vrai dans l'art. »

Villard de Honnecourt (planche LVII). Un homme nu, le buste seul recouvert d'une chlamyde nouée sur l'épaule droite, une calotte sur la tête. M. Duchalais considérait cette figure comme étant une copie fort libre d'un antique représentant Mercure.

Comme quoi le style des *plis spéciaux* de certaines statues de Reims et de Bamberg est commenté par les dessins de Villard de Honnecourt. Sentiment de l'antique empreint dans un certain nombre de monuments de l'art gothique allemand. Bas-relief du tombeau du pape Clément II à Bamberg. Peut-être la suprême élégance et le sentiment du nu sous les draperies furent-ils aidés, conseillés, appris par l'imitation de l'antique, c'est possible. Rappelez-vous les vierges sages et folles de Strasbourg. — Regardez la statue de la *Synagogue*.

Le moyen âge, en subissant l'inspiration de l'art antique, conserve son expression spéciale et particulière. Il n'abdique pas son expression personnelle et individuelle. Il reste lui-même, et amalgame seulement l'élément étranger avec sa propre substance.

C'est tout le contraire de ce que fera la Renaissance, à l'époque académique

J'opposerai à la pénétration de l'esprit antique dans la sculpture du XIIIe siècle, la pénétration du même esprit antique au XVIIe siècle. A partir de l'Académie de Colbert et de Louis XIV, ce n'est pas la libre consultation de l'antique qu'on recommande ; c'est la copie plate et sans interprétation qu'on exige des malheureux artistes englobés dans l'effroyable engrenage de l'art officiel.

« Faites, écrivait Colbert au Directeur de l'École de France à Rome, en 1680, faites travailler diligemment aux termes, vases et généralement à tout ce que je vous ai ordonné ; mais prenez bien garde que les sculpteurs *copient purement l'antiquité, sans y rien ajouter.* » Et quelques jours après : « Prenez garde qu'il n'y ait rien de changé aux originaux, c'est-à-dire que les copies que vous

ferez faire soyent des mesmes mesures, et que les ornements soyent faits avec soin et amour. — Faites avancer les vases. Prenez bien garde qu'ils *soient beaux et qu'ils soient tous pareils à l'antique.* »

Je vous ai prouvé bien des fois que la conscience française, en matière d'art, avait été *dragonnée*. Louis XIV a imposé l'esprit académique dans toutes les écoles d'art, comme il imposait partout, en matière religieuse, le jésuite et son *credo*.

Nous avons vu dans la leçon précédente comment les *gothiques* avaient l'habitude de traiter la statue des rois, leurs contemporains, des rois sous lesquels ils avaient vécu. Comment les gothiques et même les romans ont-ils compris la statue rétrospective, c'est-à-dire la statue érigée après coup à un personnage mort depuis longtemps?

Pour évoquer l'idée d'un roi mort, on représentait aux yeux des vivants le portrait ou l'apparence du roi *vivant*, et sous le règne duquel on était. C'est la théorie de l'art grec, si bien rappelée à propos d'Homère par Eugène Delacroix, dans son *Journal*, que je vous ai déjà cité. Tous les rois mérovingiens et carolingiens étaient représentés sous les habits des rois et des reines du moment, c'est-à-dire de Louis VII, d'Éléonore d'Aquitaine, de Philippe-Auguste, ou des Plantagenets, Henri Ier et Richard Cœur-de Lion. (Voir la statue de Childebert).

A la fin du XIIIe ou dans la deuxième moitié du XIIIe siècle, on lui donne l'apparence d'un roi du XIIIe siècle, d'un contemporain, ou à peu près, de l'architecte Pierre de Montereau. Saint Louis, à la porte de l'église des Célestins, était représenté sous les traits de Charles V, parce que la statue avait été faite à la fin du XIVe siècle. La statue est aujourd'hui à Saint-Denis. On lui a rendu son vrai nom, mais sous Louis-Philippe, à la fondation du Musée de Versailles, on croyait encore que c'était un saint Louis authentique. Il paraît que la chapelle de Saint-Louis à Tunis est remplie de faux saint Louis, sous les traits de Charles V. Ce sont les copistes qui ont été coupables et inintelligents.

L'idée en elle-même de donner au petit-fils les traits de l'aïeul est légitime et ingénieuse. L'usage durait encore au XVIIe siècle. Dans la *chapelle*, dite du cardinal de Richelieu, saint Louis est

représenté sous les traits de Louis XIII. Voir la description de la *Chapelle* du cardinal de Richelieu dans l'inventaire du garde-meuble, en 1791. Les hommes de la Révolution, élevés dans les idées académiques, ne comprirent rien à ce symbolisme, et accusèrent Richelieu d'avoir adoré Louis XIII vivant, et de l'avoir mis sur les autels. Voyez les déclarations de Grégoire.

Inventaire des Diamans de la Couronne, imprimé par ordre de l'Assemblée nationale, Paris, 1791, 2e partie, p. 139-140. « Deux figures d'or émaillé : l'une représente la Vierge tenant l'enfant Jésus, dont les cheveux ainsi que ceux de la Vierge sont d'or; le manteau bleu de la Vierge, ainsi que la robe de l'enfant Jésus, sont parsemés d'étoiles, formées de 1,253 roses. L'autre figure debout représente Louis XIII, tenant d'une main un sceptre et, de l'autre, la main de la justice; ses cheveux sont d'or et sa couronne est ornée de diamans, ainsi que son manteau bleu parsemé de fleurs de lys. Ces figures ont onze pouces et quelques lignes de haut La figure de Louis XIII est enrichie de diamans au nombre de 573. On lit sur les marches : *Ludovicus XIII. Tollite me proprid ferie, nonumque referte, ordine si minnar nomine major ero.* Le cardinal, comme on voit, pour faire sa cour au prince, l'assimilait à saint Louis et le plaçait sur l'autel ; estimées cinquante mille livres ». Ce texte, imprimé en 1791, par ordre de l'Assemblée nationale, est très curieux.

Le costume des rois en Occident reste français en France, ou allemand en Allemagne.

Au XIIIe siecle, on élevait souvent dans les églises, sur des colonnes, les statues des fondateurs de l'édifice et des bienfaiteurs de ces établissements. Saint Louis avait été sculpté à la porte de l'hospice des Quinze-Vingt.

« Vers l'an 1299, sous le règne de Philippe-le-Bel, fut exécuté un monument de sculpture, digne à tous égards du souvenir de l'Histoire. Ce prince, qui réparait alors l'ancien palais des rois de France pour en faire le palais de la Justice, conçut, en le quittant, la noble pensée d'y éterniser la mémoire de tous les monarques qui l'avaient habité. — A cet effet, après qu'il eut orné la grande salle, suivant l'usage du temps, de peintures et de dorures, il fit élever autour

des piliers quarante-trois statues, représentant tous les rois de France, depuis Pharamond, en y comprenant la sienne. Dans les siècles qui suivirent, la statue de chaque roi régnant, jusqu'à Charles IX inclusivement, fut successivement ajoutée à celles qu'avait érigées Philippe-le-Bel. En 1618, un incendie consuma la salle : tout fut anéanti. »

En 1304, on érigeait à Paris, sur le portail du collège de Navarre, la statue de Philippe-le-Bel et celle de Jeanne de Navarre, sa femme, fondatrice de cette maison.

« En entrant dans le chœur de Notre-Dame, contre le dernier pilier de la nef, dans l'ordre que je viens de suivre et vis-à-vis la chapelle de la Vierge, est appuyée la statue équestre de Philippe-le-Bel. C'est en cet état que ce roi vint, dit-on, rendre grâce à Dieu et à la Vierge, de la victoire qu'il avait remportée sur les Flamans à Mons-en-Puelle, le 18 d'août 1304. D'autres prétendent que c'est la statue votive de ce roi, qui la fit mettre dans cette église, en actions de grâces de cette grande victoire. Il donna en même temps cent livres de rente annuelle, pour la fondation d'une fête, qui se célèbre tous les ans, le 18 d'août, en mémoire de cet avantage signalé. Il y a néanmoins des sçavants, parmi lesquels le révérend père de Montfaucon, qui prétendent que cette statue équestre est celle de Philippe de Valois, qui fit ériger ce monument, en mémoire d'un vœu qu'il avait fait à la Sainte-Vierge, s'étant trouvé en très grand danger à la bataille de Mont Cassel, qu'il gagna sur les Flamans le 22 d'août de l'an 1328 ».

Quand j'ai fait l'histoire du Louvre de Charles V, j'ai parlé des statues du roi et de la reine Jeanne de Bourbon, qui décoraient ce palais. Toutes étaient des statues costumées à la moderne.

Presque toutes les chapelles ou églises avaient les statues de leurs fondateurs. Exemples : à Chartres, statues à la chapelle de Vendôme, 1416; Charles V et Charles VI, sur le contrefort de la chapelle de la Grange à Amiens.

Rappelez-vous ce que j'ai enseigné il y a dix ans, au sujet du premier portrait d'après nature sur un tombeau : celui de Philippe-le-Hardi.

A partir au moins des Valois (Philippe VI), et certainement à par-

tir de Charles V, le costume des rois de France sur leur tombeau est évidemment fixé par l'étiquette. Car dans toutes les statues, le costume est manifestement uniforme.

Je l'ai prouvé dans le tome III d'*Alexandre Lenoir, son journal*, etc. C'est le costume du sacre. Ce costume est décrit par un commentateur de l'ouvrage de Guillaume Durand : Le *Rational des divins offices*, traduction, tome I, p. 377. Ce commentateur est du XVe siècle, tandis que Guillaume Durand est du XIIIe.

Plus tard, c'est le costume des obsèques qui prévaudra. En tout cas, sous l'ancien régime, il y eut toujours beaucoup de rapports entre le costume des obsèques et le costume du sacre. Un roi n'est jamais plus roi que le jour de son sacre.

Conception de la statue pendant la Renaissance, avant l'Académie. — Étudions la statue, pendant la période de transition entre le moyen âge et la période académique, c'est-à-dire pendant la Renaissance. La preuve que la perversion d'idées vint bien de l'Italie, c'est que la plus ancienne statue de roi en costume romain est la statue de Louis XII, par Lorenzo da Mugiano, exécutée en 1508. Je dois, à ce propos, vous citer le prétendu tombeau de François de La Rochefoucauld, mort en 1517, comme exemple, non du costume antique, mais du nu héroïque. François, comte de La Rochefaucauld, chambellan du roi François Ier, mort en 1517, et Anne de Polignac, femme de son fils. Acheté par Lenoir à un marbrier nommé Balleux. Je possède les preuves de cet achat.

On lit dans le *Musée des Monuments français*, t. IV, p. 184, n° 557 : « Bas-relief en marbre attribué à Jean Cousin, représentant dans l'attitude d'un homme endormi, François, comte de La Rochefoucauld, mort en 1517. Il fut tour à tour chambellan des rois Charles VIII, Louis XII et François Ier. Il avait tenu ce dernier sur les fonts de baptême en 1494. Anne de Polignac, sa bru, qui lui avait fait ériger ce monument, est représentée près de lui, dans une attitude douloureuse. Les débris de ce beau monument, détruit par la vente du domaine qui le renfermait, furent vendus. Je me suis procuré ce bas-relief, la seule pièce qui en restât, d'un marbrier qui l'avait acquis avec les autres débris de marbre. » (Voir le catalogue de M. Barbet de Jouy et mes notes). Gravé dans Clarac, t. II, pl. 234 (Galerie d'Angoulême, n° 10).

Cet exemple peut être corroboré par d'autres exemples. Albert I[er] de Savoie, prince de Carpi, mort en 1535. Costume antique. La statue est attribuée à maître Ponce. André Blondel de Rocquencourt, contrôleur général des Finances du royaume sous Henri II, mort en 1558. Il est représenté couché et endormi, la tête reposant sur un coussin qui figure une étoffe damassée. Le torse, les bras et la jambe gauche sont entièrement découverts. Guillaume du Bellay, à la cathédrale du Mans, sur son tombeau, porte le costume d'un chef de légion romaine.

Cosme I[er] de Médicis, par Jean Bologne, 1594, date de l'exposition de la statue. Costume moderne. Statue de Ferdinand I[er] à Pise, de Jean Bologne et de P. de Francheville. Costume moderne également. Le Henri IV de Jean Bologne et de Pietro Tacca. Costume moderne.

Louis XIII de la place royale. Le Louis XIII de Biard fils, sur le cheval de Daniel de Volterre, à la place Royale, était à l'antique, avec détails modernes. Sauval s'en est moqué. La statue équestre de bronze érigée à la mémoire de Louis XIII est le premier objet de son examen. « Ce roi est vêtu d'une manière singulière. Il est coiffé d'un mufle d'animal, surmonté d'un dragon. Ses cheveux sont bouclés naturellement. Son habit est un corselet de buffle à l'antique, avec des lambrequins aux bras et aux cuisses. Par dessus est une espèce d'écharpe, qui pend devant et derrière : elle fait un fort bon effet en sculpture, quoi qu'on ne conçoive pas bien qu'elle puisse tenir longtemps dans cette position. Les cuisses et les jambes sont nues. Il est difficile de deviner dans quelles occasions nos rois portaient ce vêtement, qui est militaire sans être de défense : c'était apparemment pour les revues en temps de paix. Celui-ci est à cheval, sans selle, sans étriers, sur un simple tapis, et n'a pour éperons qu'une pointe de fer ».

Le Louis XIII, l'Anne d'Autriche et le Louis XIV enfant, du Pont au Change, par Guillain, sont encore en costume moderne. Le Louis XIII n'est pas en *empereur romain*. Il est costumé en gentilhomme. Il a l'air d'un personnage de l'*Académie* équestre de Pluvinel.

VINGT-DEUXIÈME ET VINGT-TROISIÈME LEÇONS

LE NU HÉROIQUE ET ACADÉMIQUE

Mesdames, Messieurs,

Pour simplifier la question, je traiterai séparément deux séries : le costume antique romain, avec parties nues, imposé aux statues d'hommes célèbres, notamment aux princes et rois; et le nu héroïque proprement dit, imposé aux mêmes personnages.

Proscription du costume moderne. Le nu ou la draperie devenue obligatoire.

Le portrait était en France, un genre très florissant et remarquable, malgré l'atteinte déjà portée au costume moderne, à partir de la Renaissance.

Alors intervient la doctrine académique, qui n'a pas changé en théorie depuis Le Brun.

Aucune différence entre une statue rétrospective de Pompée, de César ou d'Annibal, et la statue d'un roi de France.

Rois de France costumés en empereurs romains : Statue de Louis XIII par Guillaume Berthelot, provenant de Richelieu, au Musée de la Société des Antiquaires de l'Ouest à Poitiers, signée G. B. Commandée en 1626 par le cardinal de Richelieu, exécutée en 1635, la statue fut payée 425 livres à Berthelot et placée au château de Richelieu. Vignier en parle dans la description de ce château. (*Bulletin des antiquaires de l'Ouest*, 3e et 4e trimestres 1844, p. 67, 107, et 1er trimestre, 1879, p. 429).

Cette statue surmontait autrefois la porte principale du château de Richelieu. Gisante et mutilée au milieu des ruines, elle fut

acquise par la Société des antiquaires de l'Ouest, en 1844. Louis XIII revêtu de la cuirasse romaine, avec lambrequins ornés de figures allégoriques, et du grand manteau royal semé de fleurs de lys.

Louis XIII en Hercule.

Liste des statues élevées à Louis XIV, dans les *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris*, t. XV, 1888 : Louis XIV, posant pour l'Hercule forain, il ne lui manque que ses médailles et ses décorations. Louis XIV baladin, se promenant sur les planches de son théâtre. Louis XIV méditant dans son cabinet de travail, après s'être déguisé en Hercule. Louis XIV et la reine Marie-Thérèse ; Louis XIV en romain et la reine en toilette de bal. On dirait, dans les coulisses d'un théâtre, un véritable pompier causant avec une actrice. Louis XIV en costume d'empereur romain, dans l'Orangerie de Versailles, par Desjardins. Cette statue colossale avait d'abord été exécutée par Desjardins, pour le monument élevé en 1686 sur la place des Victoires par le maréchal de La Feuillade ; mais le projet de ce monument ayant été modifié, une autre statue du roi couronnée par la Victoire, fut exécutée en bronze par le même artiste, et le maréchal de La Feuillade donna à Louis XIV la statue de marbre. Pendant la Révolution cette statue fut mutilée et devint une figure de Mars. La tête de Louis XIV a été refaite, en 1816, par le sculpteur Lorta.

Marché de la statue de Louis XIV, faite par Gilles Guérin pour l'Hôtel de Ville de Paris, 27 mars 1653. (*Nouvelles Archives de l'Art français*, 2e série, t. III, p. 85). Cette statue est aujourd'hui dans la cour du petit château de Chantilly. Moulage au Musée de Versailles, près de l'entrée du Musée. Elle est gravée dans le Musée des Monuments français de Lenoir, t. V, p. 116, pl. 190, n° 476. Statue de Louis XIV en marbre par Jean Warin. Statue pédestre de Louis XIV par Coyzevox à l'Hôtel de Ville, aujourd'hui à Carnavalet. Statue de Louis XIV pour la ville du Havre. Louis XIV de la place Vendôme en 1699, par Girardon.

Louis XIV devenu *Marcus Curtius*. « A l'extrémité de la pièce d'eau des Suisses, du côté du Bois de Satory, Marcus Curtius par le Chevalier Bernin. Il est représenté à cheval et se précipitant dans les flammes. Gravé par Thomassin, n° 62. Cette figure équestre est le dernier ouvrage du Bernin et représentait d'abord Louis XIV

gravissant la montagne de la Gloire; elle ne fut transportée en France que cinq ans après la mort de l'auteur, et fut d'abord placée dans l'Orangerie, où Louis XIV la vit, à son retour de Fontainebleau, le 14 novembre 1685. Le roi, rapporte Dangeau, « trouva que l'homme et le cheval étaient si mal faits qu'il résolut non seulement de l'ôter de là, mais même de la faire briser. » Cependant Girardon fut chargé de la modifier; il ajouta un casque, retoucha les traits du visage, sculpta des flammes dans la masse du rocher, et la figure reçut le nom de Marcus Curtius, chevalier romain, qui se précipita tout armé dans un gouffre ouvert au milieu du Forum, pour apaiser les dieux infernaux ».

Duel en Europe entre souverains, à coup de statues équestres. L'Électeur de Brandebourg, par Schlüter. Le pauvre Andréas Schlüter était empoisonné, lui aussi, par l'Italie et par l'Académisme. Comparer la statue équestre de l'Électeur avec la chaire de Saint-Pierre, du Bernin.

Louis XV. — Projet fantaisiste d'une statue de Louis XV par un décorateur (Messonnier je crois). Statue de Louis XV pour Bordeaux, par J.-B. Lemoyne. Louis XV par Nicolas Coustou. Louis XV pour Rouen par Lemoyne. Louis XV à Nancy par Guibal. Louis XV à Rennes par Lemoyne. Louis XV à Valenciennes par Saly. Louis XV de Bellevue par Pigalle.

Louis XV pour Reims. Voir l'article de M. Chabouillet. *Pigalle et le Louis XV de la ville de Reims*. Voltaire à D'Alembert, 21 juin 1770. Œuvres complètes, t. 69, p. 60. « M. Pigal m'a fait parlant et pensant... J'ai vu le dessin du mausolée du maréchal de Saxe. Ce sera le plus grand et le plus beau morceau de sculpture qui soit peut-être en Europe. Il m'a fait l'honneur de me dire, avec sa naïveté dépouillée de tout amour-propre, qu'il avait conçu de faire les accompagnements de la statue du roy, qu'il avait faite pour Rheims, sur ces paroles qu'il avait lues dans le *Siècle de Louis XIV*: « C'est un ancien usage des sculpteurs de mettre des esclaves aux pieds des statues des rois; il vaudrait mieux y représenter des citoyens libres et heureux.

« Il communiqua cette idée à M. Bertin qui, en qualité de ministre d'État et plus encore de citoyen, la saisit avec chaleur et doubla sa récompense. Ainsi c'est à lui que nous devons l'abolition

de cette coutume barbare de sculpter l'esclavage aux pieds de la royauté. Il faut espérer du moins que cette lâcheté insultante à la nature humaine ne reparaîtra plus; il faut espérer aussi qu'en figurant des citoyens heureux bénissant leurs maîtres, les artistes ne mentiront pas à la postérité ».

Manière de traiter le buste royal : Buste de Louis XIV par Warin, 1666 (*Gazette de France*, année 1666, p. 948). Buste de Louis XIV par le Bernin, 1666. « Dans les peintures de Le Brun qui décorent la belle galerie de Versailles, on voit Louis XIV, représenté dans chaque tableau vêtu à la Romaine, et coiffé d'une grande perruque bouclée, que l'on appelait in folio, dont les rouleaux descendent de chaque côté sur les épaules et jusqu'au bas du pectoral. On conviendra sans doute qu'il n'y a rien de plus ridicule qu'une telle bigarrurre, et qu'il n'y a qu'un flatteur qui puisse avilir son génie par une flagornerie aussi absurde. Le Brun n'est pas le seul artiste de son temps auquel on puisse faire le même reproche. La statue équestre par Girardon que l'on voyait dans la place Vendôme, celle de Coyzevox qui décorait l'Hôtel de Ville de Paris ; les bas-reliefs de la porte Saint-Denis, ceux de la porte Saint-Martin et les statues pédestres par Jacques Sarrazin et Anguier, que l'on voit dans ce musée ; toutes représentent Louis XIV vêtu à la romaine (voyez les nos 212, 214, 476). Bouchardon a fait la même faute dans la statue équestre de la place Louis XV. Jean-Baptiste Le Moyne est tombé dans la même erreur, en sculptant celle de marbre que l'on voit dans le musée (voyez les nos 342 et 344) ». Lenoir (Musée des Monuments français, t. V, p. 30).

Sourré. — Le tombeau de Souvré de Courtenvaux au Louvre, où le commandeur de Malte est représenté à moitié nu prouve bien que le système vient de la pensée académique. Le tombeau de Bouchamp par David d'Angers est le fils du tombeau de Souvré.

Voltaire nu par Pigalle. Voltaire à D'Alembert. *Œuvres complètes*, t. 69, p. 102. « Voici une autre querelle. Mme Necker me fait ses plaintes amères de ce que Pigal veut me faire absolument nu. Voici ma réponse : Décidez de mon effigie. C'est à vous que je la dois ; c'est à vous de me donner un habit si cela vous plait. Soyez sûr que, vêtu ou non, je suis à vous jusqu'à ce que je ne sois plus rien. »

Combien le Houdon est mieux!

Clodion aussi avait d'abord représenté Montesquieu dans l'état de nudité. — Mme de Pompadour à demi-nue par Pigalle, aujourd'hui à Bagatelle.

Napoléon nu d'après Canova; statuettes du Louvre fondues par Righetta. Le Napoléon de Canova était une statue en marbre blanc, de style héroïque, c'est-à-dire nue, tenant dans la main droite une figurine de la Victoire sur le globe, la gauche appuyée sur le haut d'un sceptre; une draperie est jetée sur le bas du même côté; des armes sont appendues à un tronc de laurier placé à droite, aux pieds du héros. (Hauteur, plus de trois mètres). La statue arriva à Paris en l'année 1803; en l'an 1815, elle passa en Angleterre et devint la propriété de Wellington. Il en fut fait une reproduction en bronze qui se trouve au Musée Brera, à Milan.

Napoléon de Chaudet, exécuté en 1803 pour le Corps législatif. « Cette magnifique statue en marbre, due au ciseau de l'un des plus habiles sculpteurs de notre école, est le premier monument de ce genre élevé à la gloire du libérateur de la France. Napoléon, représenté debout, tient dans sa main droite le code des lois civiles. L'autre est cachée sous un ample manteau, noblement drapé, qui ne laisse à découvert que la jambe gauche, le bras droit et une partie de la poitrine... On aperçoit le haut du baudrier, d'où pend un glaive, dont la partie inférieure est seule visible ».

J'ignore ce qu'est devenue la statue de Chaudet, le *Napoléon* portant pour tout vêtement un *Code*. La statue a été gravée par Laugier. Elle a probablement été détruite. C'est l'opinion exprimée par M. Barbet de Jouy dans son catalogue.

Résistance du tempérament français au nu héroïque et à la ridicule doctrine académique. Cartellier avait fait pour l'École de droit un *Napoléon* en grand costume impérial, couronné de laurier, le sceptre en main. Roland aussi. M. de Fourcaud a fait remarquer que Cartellier, le maître de Rude, n'a jamais donné dans le travers et dans le ridicule du nu héroïque. Gros non plus. — Le roi de Hollande, par Cartellier (à Versailles.)

Modèle de la statue de S. M. l'Empereur et Roi pour la salle des séances publiques de l'Institut, par M. Roland. « L'Institut ayant

obtenu de S. M. l'Empereur la permission de lui élever une statue dans la salle de ses séances publiques, on a confié l'exécution à M. Roland, l'un de ses membres les plus distingués. Napoléon Ier, debout et en grand costume, tient de la main gauche le bâton impérial, surmonté d'un aigle ; de la droite il distribue des couronnes et des récompenses militaires ».

Le comble du grotesque : la statue de Desaix par Dejoux. « Ce bel ouvrage d'un des professeurs les plus recommandables de l'école actuelle, doit être exécuté en bronze et orner la place des Victoires. Nous l'avons fait dessiner et graver avant la fonte de la statue, et son placement au lieu qui lui est assigné. La première opération ayant été retardée par une circonstance imprévue, nous remettons à un article prochain l'examen de ce monument colossal, dont le modèle fait beaucoup d'honneur à l'artiste. La figure a dix-huit pieds de proportion ».

Autre comble de grotesque : la statue de Hoche au Musée de Versailles par Milhomme. « La statue de Hoche, dit M. Frédéric Henriet, que l'on voit au palais de Versailles, en bas de l'escalier des ambassadeurs, montre où conduisent les formules interprétées par des artistes de second ordre, que n'anime plus la foi des novateurs. L'auteur de cette œuvre médiocre, datée de Rome naturellement (1808), Milhomme, a planté la tête casquée de Hoche, tête aussi peu individualisée que possible, sous prétexte d'idéalisation, sur un corps quelconque drapé selon les rites académiques. C'est le dernier mot de ce que l'on appelle aujourd'hui « l'art pompier ».

Nudité de tous les bustes, au temps de l'Empire. La Tour d'Auvergne avec un baudrier.

Continuation du principe et du système des statues nues jusqu'à nos jours. Statue de Wellington, à Hyde-Park, près de la porte qui donne dans Piccadilly, statue en bronze élevée en 1822 en l'honneur du duc de Wellington par souscription nationale des dames de Londres. Cette statue, coulée par M. Westmacott, représente Achille sous les traits de l'*Iron duke*. Elle a près de 18 pieds de haut ; le piédestal a environ 36 pieds de hauteur. *Journal d'Eugène Delacroix*, t. II, p. 301 : « Qu'importe qu'Achille soit français ! Et qui a vu l'Achille grec ? Qui oserait,

autrement qu'en grec, le faire parler comme Homère l'a fait? De quelle langue allez-vous vous servir? demande Pancrace à Sganarelle. — Parbleu de celle que j'ai dans la bouche! On ne peut parler qu'avec la langue, mais aussi qu'avec l'esprit de son temps. Il faut être compris de ceux qui vous écoutent, et surtout il faut se comprendre soi-même. Faire l'Achille grec! Eh, bon Dieu! Homère lui-même l'a-t-il fait? Il a fait un Achille pour les gens de son temps. Les hommes qui avaient vu le véritable Achille n'étaient plus depuis longtemps. Cet Achille devait ressembler à un Huron plus qu'à celui d'Homère. Ces bœufs et ces moutons que le poète lui fait embrocher de ses propres mains, peut-être les mangeait-il tout crus et assommés par lui. Ce luxe, dont Homère le relève, sortait de son imagination; ces trépieds, ces tentes, ces vaisseaux ne sont autre chose que ceux qu'il avait sous les yeux dans le monde où il vivait ».

La statue de Racine à la Ferté-Milon, est une des plus étonnantes. Voyez et jugez (projection)!

Récemment a paru une brochure intitulée : *La statue de Racine à la Ferté Milon. Essai sur les statues à l'antique*, Château-Thierry, 1893, in-8. L'honorable auteur de ce petit livre, en m'envoyant sa brochure, m'a écrit pour me demander de réclamer pour le Louvre le *chef-d'œuvre* de David d'Angers dont la place lui paraît marquée dans la salle de la sculpture moderne. J'ai répondu, en remerciant, que je ne jugeais pas cette grotesque statue digne du Louvre.

Le général Foy au Père-Lachaise (par David d'Angers). Il est représenté à la tribune tout nu.

Ne pas confondre tout ce nu héroïque avec le nu cadavérique ou le squelette du moyen âge et de la première Renaissance. J'ai fait ici l'histoire de ce *nu*-là.

« Ce qui a lieu d'étonner davantage, dit M. Frédéric Henriet, dans la brochure que j'ai citée, c'est qu'un sculpteur de nos jours, M. Mathieu Meusnier, imagina, lui aussi, de représenter l'empereur Napoléon dans une nudité olympienne. C'était vers 1852. L'étoile de Bonaparte se levait à l'horizon. Le jeune artiste, peu connu encore, qui se sentait du talent et de l'ambition, était bien excu-

sable de risquer cette invite à la Fortune. Le coup lui réussit mal. L'artiste fut autorisé à exposer le plâtre, à titre d'essai, au centre de la place Vintimille, au grand déplaisir des habitants du quartier, que cette exhibition scandalisait fort. Les ladies qui s'aventuraient dans ces parages pressaient le pas et détournaient la tête avec des *schoking* éplorés. L'édilité parisienne fit planter autour du demi-dieu, pour dissimuler sa... divinité, un massif d'arbustes, parmi lesqnels se trouvait un saule rapporté du tombeau de Sainte-Hélène. Un incident ridicule renversa toutes les espérances du pauvre statuaire. Un matin de carnaval, le gardien du square — un vieux médaillé de Sainte-Hélène, — trouva la statue de son empereur badigeonnée d'enluminures grossières par des loustics irrévérencieux. Le malheureux statuaire fit retirer sans bruit le héros maculé et, de dépit, brisa son œuvre dans son atelier. »

Je vous ai dit que l'Académisme avait appliqué même aux femmes sa théorie du nu héroïque.

La princesse Borghèse Pauline Bonaparte dans son cabinet de toilette, ou dans l'Olympe, sous les traits de Vénus. Costume recommandé pour reines et femmes célèbres, par l'Institut.

Statue en marbre de S. A. I. Madame, mère de l'empereur, par Canova. « En exposant cette belle statue, aussi remarquable par la noblesse du style, par la sagesse et la simplicité de l'attitude, que par la vérité de la ressemblance et la franchise du ciseau, M. Canova vient de prouver qu'il sait varier, quand il lui plaît, le caractère de ses productions et le mode de leur exécution... Au premier aspect, on pourrait prendre la statue de Madame Mère pour une imitation de la statue antique d'Agrippine, épouse de Germanicus, mais à l'examen on reconnaît qu'elle n'en est qu'une vague réminiscence. » — O naïveté de l'éloge officiel!

Canova fit aussi une Élisa Bonaparte en Polymnie.

Que consacre la statue sur une place publique? La popularité. Le rôle de la statue est de maintenir un contact perpétuel entre un peuple vivant et les grands hommes ou simplement les hommes puissants, que la mort a ravis à ce peuple à travers les vicissitudes de l'histoire.

Une statue c'est un memento historique. C'est le rappel d'une chose essentiellement concrète : une *personnalité*. Il faut donc conserver aux personnages des statues les apparences et les dehors sous lesquels ils ont apparu à l'humanité. Sans cela on ne peut pas les reconnaître, et la statue ne devient qu'un mannequin sans signification ou un symbole indéchiffrable. Les savants ont fait de la statue un hiéroglyphe. On dresse devant les yeux du peuple qu'on veut instruire une image que le peuple n'est pas en état d'interpréter.

Je ferai des observations du même genre à propos de certaines statues symboliques.

J'analyserai particulièrement devant vous le type de la personnification des forces intellectuelles qu'on appelle *Les Vertus*, en opposant au type académique celui qu'avait conçu le moyen âge.

Guillaume Durand, le bon évêque de Mende, disait, au XIIIe siècle, d'accord avec tous les artistes de son temps : Les vertus sont représentées sous la forme d'une femme, *quia mulcent et nutriunt*, parce qu'elles adoucissent et parce qu'elles nourrissent, parce qu'elles soignent et pansent, parce qu'elles alimentent le cœur humain.

Tout le rôle social de la femme est résumé en deux mots : *Mulcere* et *nutrire*. Toute la grâce de la femme vivante est empruntée par l'art vivant et vécu, par l'art moulant exactement en quelque sorte la société dont il émane, marchant toujours avec elle de la même allure et du même pas [1].

De ces Vertus sympathiques et attirantes, dont j'évoquerai l'image, je rapprocherai les Vertus sculptées selon la formule académique, inflexibles images des parques païennes, témoins indifférents malgré leurs gestes de tragédie. Car elles affectent, sous un uniforme spécial, revêtu avec intention, pour la circonstance, d'être d'un autre âge, d'une autre caste, d'appartenir à une aristocratie savante, de parler une langue qui dédaigne de se traduire, la langue des dieux païens, des riches, et non pas la langue des humbles.

1. Projections, avec des développements oraux dont nous n'avons que des résumés.

Entrez à Saint-Pierre de Rome ou dans n'importe quelle triste église du XVIIe siècle : un vaisseau de formes lourdes, écrasées, très définies, de proportions conventionnelles et incompréhensibles, faute d'échelle naturelle, s'ouvre devant vous. Vous êtes ébloui ; vous n'êtes pas impressionné par la majesté du lieu. Vous comprenez que vous êtes chez un riche. Mais vous ne sentez pas que vous êtes chez un père, chez l'Intangible, chez l'Insondable, chez l'Éternel, en présence de l'Être de nature surnaturelle, que les catéchismes de toutes les religions ont révélé à tous les cœurs humains. Donc notre Dieu est mal logé par l'Italie et par la mode italienne.

Pour le XVIIe siècle romanisant, le Temple n'a jamais été que la demeure terrestre du Dieu des riches. Le XVIIe siècle avait oublié que les marchands en avaient été chassés. Et les *Honnestes gens*, les bons bourgeois, l'esprit public dévoyé par la pédagogie ont fait précisément du Temple le palais d'un marchand orgueilleux et enrichi.

Dans ces théâtres ou dans ces boudoirs, d'un luxe souvent indécent, toujours insolent et inhospitalier, dans cet étalage d'un bric-à-brac inutile et archéologique, dans ces succursales des galeries du Vatican, je vous défie de trouver une statue que vous puissiez associer à l'expression d'une prière, et auprès de laquelle vous puissiez goûter la douceur des larmes essuyées ou du front rafraîchi.

Dans ces solitudes aussi grandioses que hautaines et rébarbatives, vous ne rencontrerez aucune de ces œuvres d'art, faisant fonction d'auxiliatrices et d'humaines confidentes, comme dans nos églises du moyen âge. Toutes les statues, toutes les images vous rebutent par leur insensibilité empruntée à celle des Junons antiques, ou vous répugnent par leur inconvenance, comme la sainte Thérèse du Bernin.

TABLE DES CHAPITRES DU TOME III

ANNÉES 1893-1896

Année 1893-1894.

Année 1894-1895.

Année 1895-1896.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

